الأعمال الكاملة

الوسطية العربية

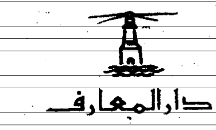
مذهب وتطبيق

الكتاب الرابع

نحو رواية عربيّة

تأليف

دكتور عبد الحميد إبراهيم



دار المعارف

الطبعــة الأولــى

١٤١٦ هـ - ١٩٩٥ م

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

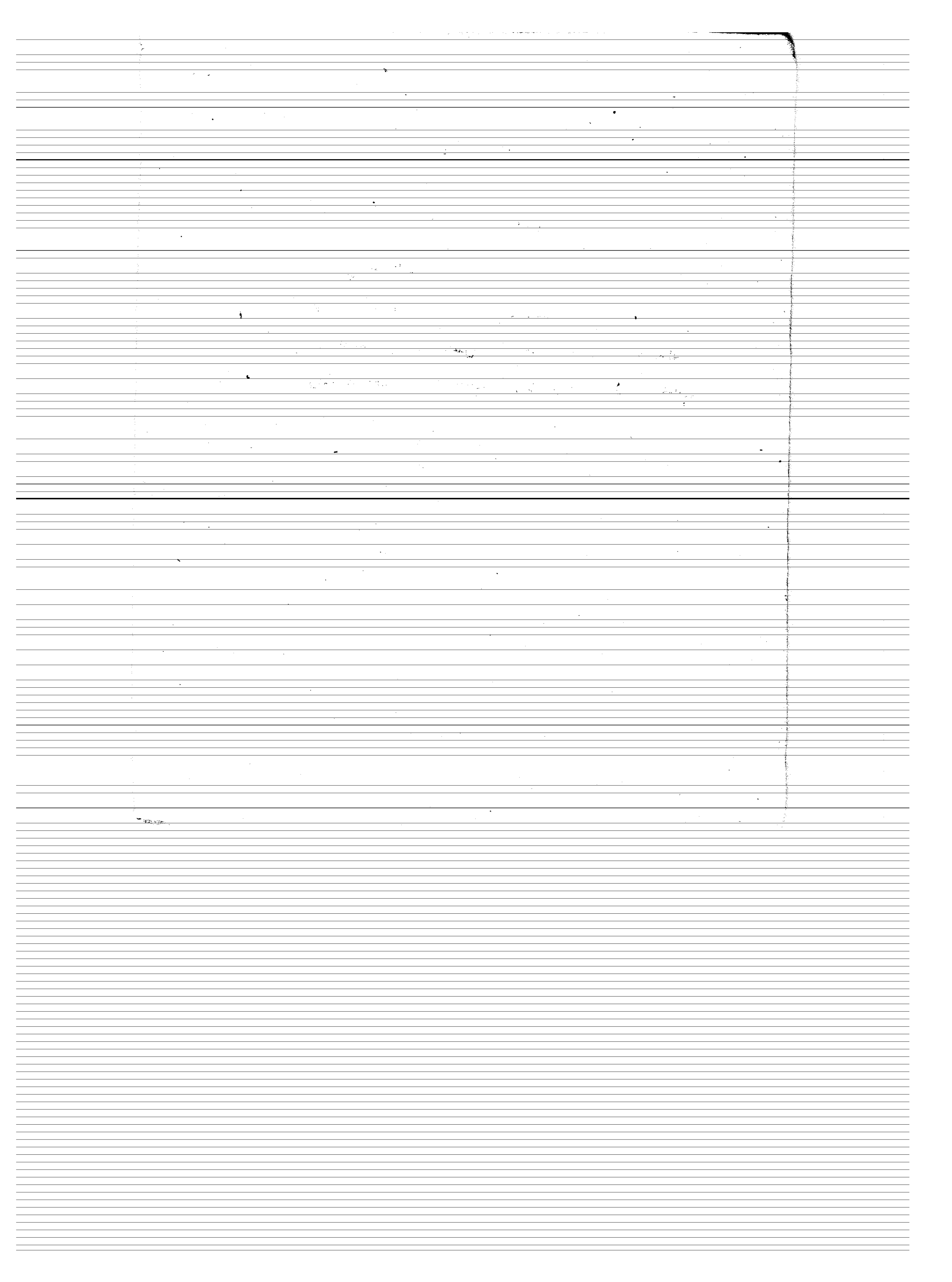
الاهداء

إلى أبي رحمه الله :

لولاك أنا ما كنت ، ولولاي أنت مادمت .

فكلانا نفس واحد ، يتصل أوله بآخره ، ويتصل أخره بأوله .

وهذا هو معنى تواصل الأجيال ، ومن أجله كان ذلك الكتاب .



المقدمة

ـ ١ ـ

هـذا الكتاب يختلف ، فى غاياته وإجراءاته ، عن غيره من الكتب الأخرى ، التى أرخت لحركة الرواية العربية .

فالكتب الأخرى تؤرخ للرواية العربية ، من منطلق تأثير الرواية الأوروبية ، وترصد مظاهر هذا التأثير بطريقة تحتفل بنتائج هذا التأثير ، وتراه بداية للنهضة العربية فى العصر الحديث ، وتستخدم مفردات مثل : التنوير والبعث والنهضة والإحياء والفجر الجديد ، وغير ذلك مـن مفردات ترى فى مـرحلة الاتصـال بالحضـارة الأوروبية بـداية التاريخ الحقيقى للرواية العربية .

وقد تشير هذه الكتب إلى التراث القصصى عند العرب ، ولكن لكى ترصد انحساره ، كتيار ينتمى إلى القديم ، ويفسح الطريق أمام المد الجديد .

وقد أخذ أصحاب مدرسة الفجر ، الذين أرسوا دعائم الفن القصصى بمعناه الحديث ، يهاجمون المقامات فى مقالاتهم وفى مقدمات كتبهم ويتهمونها بأنها أدب صحراوى لا يعبر عن حياتنا ، ولا يلمس وجداننا ، ويبشرون بابتهاج شديد ، بالأدب الجديد الذى وفد من أوروبا ، ويصفونه بأنه أدب المستقبل ، الذى سيفرض نفسه بحكـم التطـور التاريخـى على الساحـة الأدبيـة ، أو كمـا قلت : ـ

« وكان أصحاب الجديد يقاتلون ، وهم على ثقة بأن المستقبل لهـم ، وبأنهم يبنون صرحاً جديداً فى الأدب العربى ، فـ « لاشين » يملؤه السرور لأنه يشترك فى وضع الأساس ، وفى اقتحام الطريق الذى يؤدى بالأدب العربى إلى مكانته . التى يجب أن تكون له بين الآداب العالمية . مع الدكتور حسين فوزى ومحمود تيمور والدكتور هيكل وحسن محمود وإبراهيم المصرى وسعيد عبده . وعيسى عبيد يكافح مدفوعاً بأمل جعل اسمنا محترماً عند أطفالنا وأحفادنا الذين سيقرءوننا ، ويدركون مقدار ماضحيناه لأجلهم من دمائنا ونفوسنا . أما أمل شحاته عبيد فهو أن تتمكن الأجيال القادمة من معرفتنا معرفة حقيقيه » . [١]

---

(١) القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث ص ١٤٥ .

وتابع الدارسون هذه النبرة ، وأخذوا يؤرخون لمسيرة الفن القصصى فى العالم العربى منذ مجئ الحملة الفرنسية إلى مصر ، ويتابعون مراحل تطوره ، حتى وصل إلى مرحلة التأصيل ، وهم يعنون بذلك إستواءه على دعائم الفن الأوروبى الحديث ، بعد رحلة طويلة مع الترجمة والتعريب والتلخيص والاقتباس والمحاكاة ، حتى أمكن لهذا الفن أن يتأصل ، وأن تمتد جذوره فى التربة العربية ، وأن يأخذ الأدباء فى تأليف روايات ، لاتقل فى مظهرها عن النموذج الأوروبى الحديث .

إن الدكتور عبد المحسن طه بدر فى كتابه « تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر من سنة ١٨٧٠ إلى سنة ١٩٣٩ م » يخصص الباب الأول للحديث عن الرواية التعليمية ورواية التسلية والترفيه ، يتحدث فيه عن « رحلة خارج المجتمع » ، وعن « فرح أنطون وتقديم الفكر الغربى » ، وعن « روايات جورجى زيدان » ، وهو يمهد بذلك للباب الثانى «الرواية الفنية» ، التى كتبها لاشين ، وطه حسين ، والمازنى ، والحكيم ، وهيكل ، وغيرهم ممن أرسوا دعائم هذا الفن بمفهومه الأوروبى ، واستطاعوا أن يستزرعوه فى التربة العربية ، ومن هنا كانت النقطة الأولى فى هذا الباب تدور حول « عوامل ظهور الرواية الفنية فى الغرب » تحدث فيها عن « تغير صورة البناء الاجتماعى » و « التحول من المجتمع الإقطاعى إلى مجتمع الطبقة الوسطى » و « الطبقة الوسطى سند للأدب والفن » وغير ذلك من نقاط تتعلق ببنية المجتمع الأوروبى وحركاته التاريخية .

ومن ثم كانت الإجراءات التمهيدية فى مثل هذه الدراسات ، تهتم برصد مظاهر الالتقاء بين االشرق والغرب ، فتدرس الحملة الفرنسية على مصر ، والصراع بين الإستعمار الفرنسى والاستعمار الإنجليزى ، وظهور المطبعة ، ودور الصحافة الجديدة ، وحركات التبشير ، والدوائر الاستشراقية ، والترجمة ، والبعوث ،والإرساليات ، والجاليات ، والمدارس الأميرية ، وإنشاء الجامعات العصرية ، وغير ذلك من إجراءات تؤرخ للرواية بمعناها الأووبى الحديث ، وتمهد لتأصيلها فى التربة العربية .

ومن ثم انقطعت الرواية عن التراث ، ولم تتطور تطوراً طبيعياً ، خلال المقامات ولا غيرها من أنواع التراث القصصى عند العرب ، واستعار النقاد مصطلحاتهم من تاريخ الرواية الأوروبية ، وبطريقة تثير السخرية والإشفاق ، وأصبح يطلق على هذا الشكل بعد أن تأصل فى التربة العربية ، مصطلح « الشكل التقليدى » ، وهو ترجمة حرفية

للمصطلح الأوروبى Traditional Novel ، فى صورته التى استقرت فى الغرب ، والتى تعتبر تطوراً طبيعياً للتقاليد الغربية . عند الإغريق والرومان وحتى عصر النهضة الأوروبية . وعبر أعلام من المفكرين والفلاسفة الغربيين ، يقف على رأسهم أرسطو فى كتابه « فن الشعر » Poetics ، الذى بلور فيه فكرة التسلسل المنطقى للأحداث عن طريق الضرورة أو الاحتمال ، وهى فكرة سيطرت على الرواية التقليدية ، خلال هيكل حكائى يتطور بطريقة منطقية ، من البداية وحتى النهاية ، مروراً بالذروة .

ذكرت آنفا أن النقاد العرب قد استعاروا مصطلحاتهم بطريقة تثير السخرية والإشفاق . لأن هذه المصطلحات لم تنبثق من تاريخ الأدب العربى ، ولا هى تمثل نهضة حقيقية بمعناها الحضارى ، الذى يقوم على تطور التراث واتصاله بالحاضر ، وهو أمر مثير للسخرية أن نطلق مصطلح « الرواية التقليدية » ، على رواية قد انقطعت عن التراث ، وأنكرت تقاليده الأدبية ، وهو أمر يثير الإشفاق أيضا ، لأنه ترجمة حرفية لمصطلح أوروبى ، يحمل تقاليد بيئته ، ثم يهلل النقاد والمبدعون لهذه المصطلحات ، فى صورة زفة ، لا تحمل فى حقيقتها الفرحة ، بقدر ما تحمل مشاعر عروس النيل وهى تقدم قربانا للإله العظيم .

ـ ٢ ـ

ولكن هذا الكتاب يختط له طريقاً مختلفا فى غاياته وإجراءاته . فهو يهدف إلى إعادة ما انقطع ، وإلى تأسيس نهضة بمعناها الحقيقى ، الذى تعرفه سائر الحضارات ، وتقوم على الانطلاق من التاريخ والتأسيس عليه ، ومن ثم فالنهضة أو التنوير أو البعث ، لا تكون فى استعارة مصطلحات أمة أخرى ، وإنما تكون فى حالة ابتكار حضارى ، وهى حالة تتكون خلال تاريخها الخاص ؛ وتخلق لها مصطلحاتها الخاصة.

فغاية هذا الكتاب إذن هى ربط الفن الروائى بتاريخه ، ورصد المحاولات الروائية التى تتأسس على التراث . وهى مهمة صعبة لأن مثل هذه المحاولات إنما تتحرك على استحياء وفى حذر ، وهى أقل كميا بدرجة كبيرة ، من الروايات التى تعتمد على التقاليد الأوربية ، ولكن هذا قدر الكتاب لايستطيع أن يتخلى عنه ، لأن مؤلفه على ثقة شديدة بأن مثل هذه الدراسات هى الطريق الحقيقى لإعادة ما انقطع ، وتأسيس نهضة تنطلق من التراث وتتأسس عليه .

وعلى الرغم من أن هذه المحاولات تتحرك على استحياء ، إلا أن المستقبل لها مهما

طال الزمن ، فهى تتنامى تدريجيا ، وهى تنتشر بين الكتاب ، ويحاكونها بعد أن كانوا يخشون الاقتراب منها ، وسوف تتحول بكل تأكيد إلى ظاهرة وسوف تخلق مصطلحاتها الخاصة ، وسوف يتغير مفهوم « الرواية التقليدية » وتصبح هى الرواية التى تقوم على تقاليد نابعة من تاريخ الأدب العربى ، وسوف يصبح مفهوم الرواية التقليدية بمعناها الأوروبى ، مجرد تاريخ للرواية العربية الأصيلة ، وهى تبحث عن نفسها خلال انعطافات وانحرافات وتجارب ومغامرات ، حتى تهتدى إلى طريقها الحقيقى ، الذى يحمله عنوان هذا الكتاب « نحو رواية عربية » .

ومن ثم فإن إجراءات هذا الكتاب تختلف عن غيرها ، فهو لا ينطلق من نقطة الالتقاء بين الشرق والغرب منذ الحملة الفرنسية ، والتى أدت إلى نشأة الرواية العربية بمفهومها الحديث ، ولكنه يتابع جذور الرواية وقد ارتدت إلى التراث ، وهو لايدرس الرواية العربية فى موازاة التاريخ الأوروبى ومراحل العبودية والإقطاع والبورجوازية والرأسمالية والطبقة الوسطى وطبقة العمال ، ولكنه يدرسها خلال مذهب الوسطية ، الذى يعكس خطوات الحضارة العربية الإسلامية ، ومفاهيمها الخاصة حول العقيدة والتوحيد ، والتركيب القبلى ، وفئة التجار ، وعلماء الدين ، وأهل الحل والعقد ، وأمير المؤمنين.

ومن ثم فإن الأجزاء الثلاثة الأولى لكتاب « الوسطية العربية » ، تدرج فى الإجراءات التمهيدية لهذا الجزء الرابع . فالجزء الأول يتحدث عن نظرية منتزعة من التراث ، ويرصد الجزء الثانى تطبيقات هذه النظرية ، والجزء الثالث يقوم وضع هذه النظرية فى العصر الحديث ، أما الجزء الرابع فهو يتلمس تطبيقات لهذه النظرية فى العصر الحديث ، خلال الفن الروائى بمفهومه الذى يرتد إلى التراث ، ويبشر بخصائصه ويحاول أن يبذر هذه الخصائص فى الواقع العربى المعاصر .

وإذا كان هذا الكتاب يرتد إلى الأجزاء الثلاثة ، على أساس أنها إجراءات تمهيدية له ، فإنه يرتد ، بصفة خاصة ، إلى الجزء الثالث ، فما هو إلا تطبيق عملى ، للتمهيد النظرى الذى تكفل به الجزء الثالث ، فمن هنا تشابه الجزءان فى تركيبة العنوان ، فعنوان الجزء الثالث هو « نحو وسطية معاصرة » ، يؤدى بالضرورة إلى عنوان الجزء الرابع « نحو رواية عربية » .

لقد ألقت « الوسطية » بأذرعها على تخطيط الجزء الثالث ، فجاء الفصل الأول

عن « النموذج الأوروبى وتطرف أول » ، والثانى عن « النموذج الإسلامى وتطرف ثان » والثالث عن « النموذج الاستهلاكى » كنتيجة للتطرفين السابقين ، أما الفصلان الأخيران فهما عن مستقبل الوسطية خلال الزمان فى الفصل الرابع ، وخلال المكان فى الفصل الخامس والأخير .

وتتوازن فصول الجزء الثالث مع فصول الجزء الرابع ، وتتقابل العناوين هنا وهناك ، فعنوان « عودة التراث طرف أول » يتقابل مع « النموذج الإسلامى وتطرف ثان » وعنوان « تغريب التراث طرف ثان » يتقابل مع « النموذج الأوروبى وتطرف أول » ، وعنوان « الشكل التاريخى وعنصر الزمان » ، يتقابل مع « الزمان والمستقبل » ، وعنوان « الشكل الشعبى وعنصر المكان » ، يتقابل مع « المكان والمستقبل » . أما عنوان « النزعة التوفيقية » ، فهو يتقابل مع « النموذج الاستهلاكى » ، على أساس أن كلا منهما انحراف عن النظرية الأصلية ، إن غياب النظرية فى الجزء الثالث ، أدى إلى نموذج استهلاكى لا يصدر عن خلفية ثقافية ، تحميه من التردى فى حمأة الاستهلاكية ، وإشباع الحاجات اليومية . وإن غياب النظرية فى الجزء الرابع أدى إلى الإيهام « بنظرية » عن طريق النزعة التوفيقية ، التى توفق بين مضمون عربى وشكل أوروبى ، وتنتهى إلى إخضاع المضمون لمقتضيات الشكل .

-٣-

الوسطية العربية ليست هى مجرد فكرة ، يمكن تلخيصها فى جملة واحدة ، ولاهى مجرد اجتهاد شخصى ، يمكن صياغته فى معادلة عقلية ، كما كان يقال عن وسطية أرسطو هى « الوسط بين طرفين متقابلين » .

ولكن الوسطية هى مذهب يمثل خصوصية الحضارة العربية الإسلامية ، وتستمر مع هذه الحضارة على مدى تاريخها الطويل و الممتد .

كانت بذورها الأولى موجودة فى العصر الجاهلى ، كتعبير عن خصوصية المكان ، فى وجهيه الجغرافى والثقافى .

ونفخ الإسلام فى هذه البذور ، ونقلها من المحلية إلى العالمية ، ووضعها فى مهب التاريخ ، وأضاف إليها بصمته التى لن تزول ، وأصبحت الوسطية بعدها ليست هى الوسطية العربية ، ولكنها هى الوسطية العربية الإسلامية .

والوسطيـة فى كل مرحلة من مراحل تاريخها تكتسب شيئا ، تضيفه اليها ، فيصبح جزءا من بنيتها ، لا تستطيع أن تتمرد عليه حتى لو أرادت .

ومن هنا ، فإن بصمة الإسلام قد بلغت من الخصوصية والجوهرية ، مالا تستطيع الوسطية أن تتمرد عليه ، وإن كانت تستطيع أن تضيف إليه .

إن الوسطية المعاصرة التى يسعى إليها هذا الكتاب ، تنطلق من المكان كخصوصية ، ومن الإسلام كتاريخ ، ثم تضيف إليهما ما استجد من الحقائق ، لتصير هى الوسطية العربية الإسلامية المعاصرة ، أو بتعبير أكثر اختصاراً هى « الوسطية العربية » التى يحملها عنوان هذا الكتاب بأجزائه المختلفة ، فصفة « العربية » هى المنطلق التى يبرزها التاريخ مرة تحت عنوان « الإسلامية » وثانية تحت عنوان « المعاصرة » وقد تبرز فى عصر آخر تحت عنوان آخر .

الوسطية ، كما قلت ، ليست نظرية ولا اجتهادا شخصياً ، ولكنها مذهب يعكس خصوصية الحضارة العربية الإسلامية .

ومن ثم فهى تتشكل فى ملامح كثيرة ، تتداخل وتتآزر لتنتج فى النهاية رؤية متسقة ، وهذه الملامح ضاربة فى أرض المنطقة ، التى تسمى الآن منطقة الشرق الأوسط ، وقد وجدنا فى الجزء الأول من هذا الكتاب ، أن جذورها تعود إلى « الوحدانية » ، التى بشر بها إبراهيم ـ عليه السلام ـ على أرض العراق الكلدانيين ، وحملها معه إلى الشام ومصر والحجاز ، وماهية التوحيد لا يمكن تبسيطها فى قالب نظرى كما فعل المتكلمون . ولكنها فى حقيقتها ، وكما تمثلت فى مواقف إبراهيم ، هى حس دينى ، يملك على المرء كيانه ، فيستسلم له ، ويضحى فى سبيله بنفسه وماله وولده .

وشاء الله أن يلهم إبراهيم بأن يلقى بابنه إسماعيل فى أرض العرب ، ليشكل بذرة هذا الحس الدينى ، الذى يقوم على التضحية من أجل المبدأ .

وتنمو هذه البذرة فى أرض العرب ، وتتمثل فى الحنفاء الذين يعبدون الله على دين إبراهيم ، وينتظرون الوقت الذى يشاءه الله لتتحول هذه البذرة من الإمكانية إلى واقع حى .

ويجىء الإسلام ، ويحول الحنفاء إلى تكوين منظم ، وإلى رؤية متسقة ، ويضيف

إلى الحس الدينى من الخصائص التاريخية والثقافية ، مايحول هذه البذرة الكامنة إلى رؤية حضارية متسقة .

لقد شرحنا فى الجزء الأول من هذا الكتاب ، تلك الخصائص الجوهرية ، ورأيناها تعود إلى العناية الإلهية ، والحركة ، والسكينة ، كمجموعة من الخصائص تحمل فى مجموعها جذور المذهب الوسطى ، الذى أصبح فى ذلك الحين كياناً تاريخياً ، يتميز بالخصوصية والعالمية فى وقت واحد .

فهو تعبير عن المنطقة بكل ما تحمله من خصائص ثقافية ، وهو بهذا التعبير يختلف جذريا عن وسطية أرسطو ، وعن ثنوية الفرس ، وعن وسطية الصين .

وهو فى الوقت نفسه يحمل من إمكانات العالمية ، ما أتاح للحضارة العربية الإسلامية أن تدخل في حوار مع الحضارات الأخرى ، دون أن تنكمش على نفسها ، أو تتحول إلى هبة قبلية أو جماعة متعصبة .

وإذا قلنا آنفا إن الوسطية العربية قد تميزت ـ قديماً ـ عن وسطية أرسطو وثنوية الفرس ووسطية الصين ، فإننا نضيف إلى ذلك أنها تميزت ـ حديثا ـ عن الرأسمالية والوجودية والماركسية ، وغير ذلك من فلسفات ، قد تختلف فيما بينها إلى حد الاقتتال ، ولكنها جميعا تتفق على غياب ذلك الحس الدينى ، الذى يتجاوز بمفهوم الإنسان عن الكائنات الأولية فلا يقف عند حد الاستجابة الغرزية ، أو المصالح المادية ، أوالمطامع الشخصية .

ـ ٤ ـ

الوسطية كمذهب تختلف عن التراث كشئ عام .

التراث يعنى كل ما هو ماض ، وكل ما كتب باللغة العربية . فإذا عرفنا أن اللغة العربية كانت قديماً هى اللغة الأولى للحضارة الإنسانية ، أدركنا أن التراث المكتوب باللغة العربية ، قد ينتمى فى بعض مصادره إلى الثقافة الإغريقية ، أو الهندية أو العبرية ، أو الفرعونية ، أو القبطية ، وأنه قد يحتوى على تراث المتصوفة والفلاسفة والزنادقة ، ويجمع بذلك بين الشئ ونقيضه .

أما الوسطية فهى ذلك الجزء المنتقى من التراث ، الذى يمثل خصوصية الحضارة العربية الإسلامية ، وهى خصوصية قد بلورتها طبيعة المكان ، وامتحنتها إضافة التاريخ ،

فهى من الأصيل الذى لا يختلط بالعرض ، ومن الجوهر الذى لا يختلط بالزائف، ومن العروبة التى لا تختلط بالشعوبية ، ومن الإسلام الذى يتميز عن المذاهب الوافدة .

فعودة التراث إذن شئ يختلف عن عودة الوسطية .

عودة التراث قد يختلط فيها العارض بالجوهر ، والزائف بالصحيح . أما عودة الوسطية فهى تعنى البحث عن الخصوصية ، التى تميز الأصيل من العارض ، والصحيح من الزائف .

ومن هنا أقول إن كتابى « نحو رواية عربية » يختلف عن الكتب الأخرى الكثيرة التى تهتم بمتابعة العناصر التراثية فى الرواية العربية المعاصرة .

الكتب الأخرى تنطلق من التراث كشئ عام يحوى الأصيل والعارض ، ويتحول معنى التراث عندها إلى شئ هلامى ، ينتمى إلى كل حضارات المنطقة . فالعناصر الفرعونية أو القطبية أو الأشورية أو الفينيقية أو الحميرية ، تحسب من التراث ، أو تحشر فى سلة واحدة مع الحضارة العربية الإسلامية .

أما هذا الكتاب فلم يتسيب بين العموميات ، وركز على «خصوصية » الحضارة العربية الإسلامية ، وانطلق من الوسطية كتعبير عن هذه الخصوصية ، فلم يتابع باجتهاد واستقصاء كل العناصر التراثية التى تنتمى إلى حضارات المنطقة ، ولم يقف عند مفهوم التراث كشئ عام ، يضم الأصيل والوافد ، والجوهر والعارض ، والحقيقى والزائف ، ولكنه انتقى منه ما يميز الحضارة العربية الإسلامية ، ومايمنحها من الخصوصية ما تستطيع به أن تتحاور مع الحضارات الأخرى .

ونقطة الانطلاق ألقت بظلالها على نتائج البحث ، سواء كانت عند الكتب الأخرى أو عند هذا الكتاب . فالكتب الأخرى لم تنتبه إلى طبيعة الشكل الأصيل . حقا ، هى قد تتحدث بنبرة حماسية عن أهمية الشكل الأصيل ، ولكنها لا تستطيع أن تقدم خطوطاً واضحة لطبيعة هذا الشكل ، ربما لأنها افتقدت الرؤية الفلسفية التى تهديها إلى هذه الخطوط ، ومن هنا نراها تتابع العناصر التراثية هنا وهناك ، وتبحث عن توظيفها فى الفن الروائى ، حتى لو كان هذا التوظيف داخل الشكل الأوروبى .

أما هذا الكتاب فهو يهدف نحو الشكل الأصيل ، وهو يحدد خاصة فى الفصول الثلاثة الأخيرة (الشكل الأصيل ـ الشكل التاريخى ـ الشكل الشعبى)

ملامح هذا الشكل ، ويعتني بالعناصر التراثية التى أخذت وضعها داخل هذا الشكل .

فإذا كان هذا الكتاب يعنى البحث عن الخصوصية ، فهو فى الوقت نفسه يحمل خصوصيته بين الكتب الأخرى .

- ٥ -

وإذا كان الدارسون قد وقعوا فى هذا الفخ ، الذى يضع كل ما يمت إلى التراث فى سلة واحدة ، فإن المبدعين كذلك لم يسلموا من هذا الفخ ، فظنوا أن كل ما انتسب إلى الماضى ، وكل ما كتب باللغة العربية ، وكل ما حفظته المخطوطات القديمة ، إنما هو من التراث الذى ينبغى إحياؤه ، ونشره ومحاكاته ، ومن هنا نرى الروائى يضع فى كتابته الفلاسفة ، وأصحاب وحدة الوجود ، والشعوبية . والزنادقة ، والمرجئه ، والخوارج ، والرافضة . والمعتزلة ، وأهل السنة ، والزهاد ، والمتصوفة. وغيرهم ممن تناقلت الكتب القديمة أخبارهم ، دون تميز بين الأصيل والوافد ، والجوهرى والعارض .

ولعل السبب فى ذلك أن الروائى الحديث ، يلتقط من التراث نتفا هنا وهناك ، دون أن تكون له نظرة متسقة ، وموقف ثابت من التراث ، يميز من خلاله بين ما يعبر عن الحضارة العربية الإسلامية ، وبين ما يتستر تحت مفردات اللغة العربية ، وشعارات الإسلام ، وهى تهدف فى حقيقتها إلى التمرد على العربية ، والتملص من الإسلام .

وكانت النتيجة تلك الروايات التى ينقصها الوعى بحركة التاريخ الإسلامى ، فبعضها يركز على فترة زمنية تمثل انحرافاً عن النظرية ثم يسحب هذا الانحراف على كل الفترات ، وبعضها تحركها ردود أفعال ، كأن تسخط على فترة حكم السادات ، ولا تفرق بين مشكلات سياسية طارئة وبين مفهوم تاريخى ثابت ، وبعضها يغرق فى الحياة اليومية ويحول روايته إلى « ريبورتاج » صحفى ، يتستر تحت عناوين من التراث ، وبعضها يقع تحت قبضة العبثية بمفهومها الأوروبى ، وبعضها كافر بالحضارة العربية الإسلامية ، يراها قد شاخت واستنفذت أغراضها ، ومعظمها ينقصها « الحس الدينى » ، الذى يمثل خلفية تترسب فى أعماق الشخصيات ، وتنعكس على بنية الرواية ، وتخضع بعض مواقفها لنوع من المفاجآت غير متوقعة بالمنطق البشرى ، ولكنها محكومة بقوة عليا تفسر هذه المفاجآت ، لقد كان أرسطو يرفض تدخل العوامل الخارجية ، ممثلة فى قوة عليا لتحويل مجرى المواقف فى العمل الأدبى

والمسرحي ، وهو منطقي مع اتجاهه الذى يضخم من دور العقل البشرى ، ويفرض حساباته على الانتقال من موقف إلى آخر ، ولكن هذا المنطق يمكن أن يختلف مع الرواية التى تخضع للحس الديني وتفتح للقوة العليا بعض المنافذ ، التى تخضع لمنطق أعلى من المنطق البشرى ، ويجعل للتوقعات دورها داخل هذا المنطق الأعلى ، وغير ذلك من قضايا سوف نشرحها بالتفصيل فى الفصول الثلاثة الأخيرة .

ـ ٦ ـ

وهذا الكتاب ليس كتاباً فى النقد الروائى ، ولا تأريخاً للرواية العربية ، ولا رصداً لأهم تياراتها ، ولكنه كتاب فى التأصيل بمعناه الحقيقى ، الذى يرتد إلى الجذور التراثية ، ولا يقف عند فترة الانقطاع مع التاريخ ، ومحاولة البحث عن الجذور فى التأثيرات الأوروبية كما فعل الدكتور عبد المحسن بدر فى مجال الرواية ، أو كما فعل الدكتور شكرى عياد فى مجال القصة القصيرة [1] .

وقد ألقى هذا بظلاله على منهج الكتاب ، فقد تخففت كثيرا من الرجوع إلى الدراسات التى تدور حول الرواية العربية الحديثة ، لأنها فى عمومها تتابع هذا الفن منذ أن نما داخل المعطف الأوروبى ، وركزت بنوع خاص على الروايات التى تستلهم التاريخ ، سواء فى المضمون أو فى الشكل ، وهذا يفسر السبب فى أن فصل « النزعة التوفيقية / ٢ » فصل قصير ، لأنه يتعرض للرواية العربية فى شكلها الأوروبى ، وهى رواية قد انصبت عليها معظم الدراسات والرسائل . فى محاولة لتأصيل هذا الشكل كمنجز من منجزات الحضارة الأوروبية .

ولم اقف عند الروايات وحدها كمصادر لهذا الكتاب ، بل وقفت أيضا عند ما أسميته بمصادر المصادر ، وأعنى بها تلك المادة التاريخية الخام ، التى استلهمها الكتاب فى أعمالهم الروائية ، فقد وجدت أنه لا يكفينى أن أعود إلى الروايات أستنتج منها ، فلست فى هذا الكتاب مجرد قارئ متذوق ، أو مجرد ناقد يقيم العمل الذى أمامه ، ولكننى هنا باحث يبحث فى الأصول ، ويتابع جذور الأعمال الروائية ، التى تضرب إلى اعطاف التاريخ .

---

(١) انظر كتابه « القصة القصيرة فى مصر » والذى وصفه على الغلاف بأنه « دراسة فى تأصيل فن أدبى » وهو يتابع تأسيس القصة القصيرة فى مصر ، بعد رحلة مع المقامه الحديثة والمقاله القصصية . حتى استقرت كفن حديث على يد مدرسة الفجر . (راجع مقدمة كتابى « القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث ») .

وهذه الجذور ممتدة امتداد التاريخ العربي الإسلامي ، زمانيا ومكانيا . فقد تعرضت هذه الروايات ، زمانيا ، للتاريخ العربي ، منذ سيف بن ذي يزن ، وحتى معاهدة الصلح في زمن السادات ، ومرورا باكتشاف بئر زمزم ، وحرب الفجار ، وحادثة الفيل ، وحلف الفضول ، وفترة البعثة النبوية ، واستشهاد الحسين ، والبرامكة ، والقرامطة ، وجوهر الصقلي ، وعبد الرحمن الداخل ، وصلاح الدين الأيوبي ، وعبد الرحمن الناصر ، والاغالبة ، والأدارسة ، وسيف الدولة ، والمتنبي ، وقطز ، والظاهر بيبرس ، وشجرة الدر ، والعصر المملوكي ، و العثمانيين ، وعمر مكرم ، ومحمد على ، وقناة السويس ، وأحمد عرابي ، وعبد الله النديم ، وحادثة دنشواي ، والمهدي ، ونكسة سنة ١٩٦٧ .

وامتدت هذه الروايات ، مكانيا ، من المحيط الأطلسي إلى ما وراء الخليج العربي ، مرورا بالاندلس والمغرب وشمال افريقيا ، ومصر والسودان ، والشام والجزيرة العربية ، وبلاد اليمن ، والعراق ، وفارس ، والصين .

ومتابعة مصادر المصادر امر شاق للغاية ، فنحن إزاء حضارة عريقة ممتدة زمانيا ومكانيا ، ويزيد الأمر صعوبة أن القليل من الروائيين ، كالسحار ، كان يشير إلى مصادره ، وأن الكثير منهم لا يشير ، أو تأتي أشارته ناقصة ، أو غير دقيقة .

إن متابعة مصادر رواية « أشعب » ، تصلح مثلا على صعوبة هذا الأمر ، فقد اشار توفيق الحكيم في مقدمته إلى هذه المصادر ، ولكن الكتاب لم يكتف بهذه الإشارة ، بل اكتشف خلال المتابعة الكثير من المصادر ، التي تعود إلى التراث الشعبي ، أو التراث التاريخي ، أو إلى معارف الحكيم التي استقاها من مختلف الحضارات الإنسانية .

حقا ، إن الكتاب يهدف إلى التأصيل ، ولكنه في الوقت نفسه لا يتجاهل الناحية الفنية ، فلا سبيل إلى التأصيل إلا عن طريق الحس الفني ، التأصيل يعني البحث عن الخصوصية ، خصوصية الناقد أو خصوصية حضارته . ولا يمكن اكتشاف هذه الخصوصية إلا عن طريق الحس الفني ، فأمران يشكلان منهج هذا الكتاب ، وهما الفنية والخصوصية ، الفنية التي تحملها الرواية باعتبارها جنسا أدبيا له مواصفاته المطلوبة ، والخصوصية التي يتخذها هذا الكتاب طريقا لاكتشاف الأصالة .

-٧-

وهنا تأتي أهمية الجزء الخامس من مشروع « الوسطية العربية » ،

وهـو جـزء يحمل عنوان « حلم ليلة القدر » .

الوسطيـة العربية مذهب وليست نظرية ، موقف وليست معرفة ، حياة وليست جدلا ، ممارسة وليست منطقا .

ومن هنا كانت مصادرها لا تلتمس فى الفلسفة ولا أراء المتكلمين ولا نظريات المعتزلة ، وإنما تلتمس بالدرجة الأولى فى الشعر والطقوس الدينية وسلـوك الناس والأمثـال ، وفيمـا أسميه « الحكمة » فى مقابل الفلسفة .

قلت كل ذلك فى الكتاب الأول من « الوسطية العربية » وقلت أيضا : انها من أجل ذلك تحتاج إلى لغة أخرى ، لا تعتمد على التحليل المنطقى البارد ، ولا الاستنتاج العقلى البحت ، لغة حية تبعث الفكرة ، وتدفع المرء إلى أن يعيش النظـرية ، وإلى أن يتحول إلى نموذج متحرك لها ، لغة تومئ ولا تنص ، توحى ولا تحدد ، تثير الظلال ، وتحرك الخيال ، لغة أقرب إلى الفن منها إلى العلم .

قلت ذلك وتمنيت وقتـهـا أن لـوكنت شاعـرا ، ولكـن اللـه ألهمنى هـذا الكتـاب « حلم ليلة القدر » ، كشكل اجتهدت من خلاله أن أعبر عـن كثير من الإيحاءات والإيماءات ، التى عجزت عنها فى كتاب الوسطية العربية ، « إن حلم ليلة القدر » إنما يهدف إلى أن تتحول النظرية إلى مذهب ، والمعرفة إلى موقف ، والجدل إلى حياة .

إن هذا الكتاب معنى بالدرجة الأولى بتفسير التاريخ العربى تفسيراً ينبع من داخله ، قاومت قدر الإمكان آراء فلاسفة التاريخ المعاصرين وخاصة المستشرقين ، وقاومت أيضا الألفاظ البراقة الجديدة التى توهم أن صاحبها عصرى الفكرة ، غير متزمت ، يساير أحدث الموضـات ، وأرقى الأزياء ، لا أنكر أننى قرأت لكل هؤلاء ولا أنكر أننى أخذت ببراعتهم وسحرهم ، ولكننى حين بدأت أكتب جعلت التجربة هى التى تختار الشكل الذى يناسبها .

وهنا تبدو « الروح الدينية » مسيطرة على هذا الكتاب ، وتبدو المفردات قريبة إلى كتب التراث القديمة ، وقد يكون هذا غريباً على العقل المعاصر الذى اعتاد أن يقيم ثنائية بين كتب الأدب والفلسفة والتاريخ ، وبين كتب الدين والسنة والتفسير ، تبدو فى الكتب الأولى روح غربية تزعم أنها متحضرة ، وتبدو فى الكتب الثانية روح تراثية تزعم

أنها أصلية ، وتقوم بين الاثنين روح عدائية توسع من هوة الانفصال .

إن تفسير التاريخ العربى بعيداً عن الروح الدينية أمر غريب ، فالدين هو المسير لمراحل هـذا التاريخ ، والإسلام هو الدين الذى أوجد للأمة العربية تاريخهـا ، وبلـور لها أهدافها ، فأى تفسير للتاريخ العربى يبتعد عن هذه المفاهيم ، إنما هو تفسير غريب يطبق أفكاراً قد انتزعت من تاريخ آخر ، والتاريخ هنا لا يكرر نفسه ، لأنه هو فى النهاية من صنع الحضارات ، والتى تختلف من أمة إلى أخرى .

ومن هنا كان الشكل فى « حلم ليلة القدر » شكلاً تراثيا إن صح هذا التعبير ، يتطابق وتاريخ هذه الأمة ، ويساير النزعة الرئيسية فى هذا التاريخ ، إنه شكل يعتمد على الرحلة إلى العالم الآخر مما نجده فى قصة الإسراء والمعراج وفى رسالة الغفران ، وهو يعتمد أيضا على الراوى الذى يتخفى كثيرا وراء ضمير الغائب ، ليقول وينقد ويوجه ، انه فى ظنى يعيد الخيط الذى انقطع بين المقامه والقصه الحديثة .

سيقول النقاد إن هذا الكتاب يخلو من الخط التطورى الذى يتحرك خلال بداية فذروة فنهاية ، وأنا أعرف ذلك ، وأعرف أيضا أن هذه الفكرة تسيطر على كتابنا إلى حد الصرامة ، نجيب محفوظ مثلا لا يستطيع أن يتخلص من هذه الفكرة ، منذ أن بدأ يكتب فى الاتجاه الواقعى المتأثر ببلزاك وزولا ، وحتى الشكل الذى أخذ يستوحى فيه التراث العربى ، فالخط المتطور من جيل إلى جيل ، ومن مرحلة إلى مرحلة ، تراه واضحاً فى الثلاثية ، ثم فى ليالى الف ليله ، وفى ملحمة الحرافيش . فالعامة فى الليالى أخذوا يتطورون من مرحلة إلى مرحلة ، والحرافيش فى الملحمة أخذوا يكتسبون مواقع جديدة حتى وصلوا إلى مرحلة القوة والعدالة .

أنا هنا لا أنقد نجيب محفوظ ولكنى أريد الوعى بمسيرة التاريخ العربى من داخله ، فهذا الوعى فى النهاية هو المدخل الحقيقى للفهم والإصلاح ، فالوعى بظاهرة فى التاريخ العربى يدفعنا إلى تغييرها ، أو توجيهها التوجيه الصحيح .

إن فكرة التاريخ الحتمى والسعيد الذى يعتمد على الانتقال من المقدمات إلى النتائج ، ومن الأسباب إلى المسببات ، حتى يصل إلى مرحلة أعلى ، ليست حتمية فى الفكر العربى ، قد يتطور التاريخ إلى الوراء ، وقد تختفى حضارات مثل حضارات عاد وثمود وقوم تبع ، وقد يطيح الطوفان بكل شىء ، وقد تتبـدل الأرض غيـر الأرض

وغير السموات ، لأن هناك قوة أخرى قد تتدخل فتطيح بكل الفعل الإنسانى ، قد يكون لهذه الفكرة فى عصور الانحطاط فهمها السيء الذى يحرر الإنسان من مبادرته ، وقد يكون لها فهمها الايجابى ، الذى يجعل الإنسان متيقظاً ، متنبهاً للمفاجآت فلا يعتمد على الحتمية التاريخية السعيدة ، وإنما يعتمد على الفعل البشرى ، فحضارة قوم عاد وتبع قد انتهت لأن وراء ذلك مبررات من الفعل البشرى .

إن فكرة الزمن التطورى والحتمى لا تضرب بصورة صارمة فى مسيرة التاريخ العربى ، إن الزمن هنا تراكمى ، بمعنى أنه يتراكم بعضه فوق بعض ويتداخل بعضه فى بعض ، ثم تنبثق جزئية من أخرى ، وتتوالد خطوط من خطوط ، تماما كما نرى فى فن التجريد العربى (الأرابيسك) حيث تتداخل الأشكال الهندسية ويتوالد بعضها من بعض ، وكما نراه فى الطرقات والردهات فى العمارة العربية ، وكما نراه فى القبيلة العربية التى تتداخل مصائر أفرادها بطريقة عنقودية كحبات المسبحة . إن الزمن هنا يتراكم ويتداخل حتى تأتى قوة عليا ، فتنقله إلى حالة أخرى ، قد تكون أسوأ وقد تكون أصلح ، فقط كل ذلك مرهون بالفعل البشرى ، فالقوة العليا لا تتدخل فى النهاية إلا لمنح الجزاء ، إن خيرا فخير ، وإن شرا فشر .

ومن هنا تخلو الأعمال الأدبية القديمة من الصرامة العقلية ، ومن الخضوع لما يسمونه الوحدة العضوية ، التى تعتمد على التطور ـ ضرورة أو احتمالا ـ من المقدمات إلى النتائج حتى تصل إلى بؤرة الارتكاز ، وقد سبق لى فى كتاب « الوسطية العربية » وفى فصل الأدب ، أن نبهت إلى ما يسمى بالوحدة التركيبية ، وهى وحدة لا تعتمد على بؤرة ارتكاز تسير خطوط العمل الفنى من أوله إلى آخره ، وانما تعتمد على عدة خطوط متجاورة ، لا يفضل بعضها البعض ، فقد تكون كلها رئيسية ، ولكن هذه الخطوط تخضع لوحدة غير صارمة ، أشبه بالخيط الذى ينظم عدة لآلئ ، وليس عجباً أن تشبه عملية الشعر بالنظم ، وأن تشبه القصيدة بالسمط .

ويجيء هذا الكتاب « حلم ليلة القدر » صورة تطبيقية لهذه الوحدة التركيبية ، فهو يتحول فى النهاية إلى « ملف » يضم الحكمة والنادرة والقصة القصيرة والسورة القرآنية والكاريكاتير وأقوال الصحف ، ولكن كل هذه الأشياء تتجاور وتتماسك وتهدف

فى آخر الأمر إلى التعبير عن مسيرة التاريخ العربى .[1]

وهو من ثلاثة أسفار ، يبدو كل سفر منها فى الشكل الذى يناسبه .

فالسفر الأول (سفر النصر) يشرح مرحلة ازدهار الحضارة العربية ، ويقدم الأسس الرئيسة للوسطية العربية ، وقد تعمدت فى هذا السفر أن أكسر من حدة الزمن التطورى ومن هنا تحول إلى مجموعة مقالات - أشبه باللآلئ فى العقد المنظوم - تتراكم وتتكدس ، دون أن تكون هناك سبق نية متعمد ، للترتيب الصارم ، الذى تلى فيه المقالة أختها من باب الضرورة أو الاحتمال .

واعتمدت فى السفر الثانى (سفر الكرب) على الوثائق والتقارير ، وهى مجموعة بطريقة انتقائية تتيح للقارئ أن يستنتج منها أسس تدهور الحضارة العربية .

ويجئ السفر الثالث (سفر الفلق) ليتحدث عن المستقبل الذى يصنع الآن ، ويشير إلى الفلق الذى بدأ يطل ، وهو يتميز بالجمال والشفافية والرحلة إلى الآفاق العليا والتنبؤ بالمستقبل .

وقد تعمدت خلال هذا السفر أن أشير إلى بعض الأسس أو الوصايا لنهضة شعوبنا ، أوردتها فى صورة مركزة وكأنها التوجيهات أو النصائح على كراريس التلاميذ ، مما يجعل هذا الكتاب صالحاً للنشء الصاعد ، كما أنه فى الوقت نفسه صالح لمن يشغل نفسه بفلسفة تاريخ الشعوب .

فإذا كنت قد نجحت فى أن أجعل القارئ يحس بمسيرة التاريخ العربى ، وبحركة المذهب الوسطى وهو يزدهر ، وهو يكبو ، ثم وهو ينهض فهذا حسبى ، ولا يعنينى بعد ذلك أن أتابع أحدث الأزياء وأرقى الموضات .

- ٨ -

وما أظن أن هذا المشروع سوف يقف عند حد الجزء الخامس ، فهو يملك امكانية الانفتاح على المستقبل ، وسوف يفضى بأسراره إلى الأجيال المقبلة ، فهو كما قلت بداية ليس نظرية قد اكتملت ، ولا اجتهادا شخصيا ينتهى بموت صاحبه ، ولكنه

(١) يذكر مؤلف كتاب « Literature against itself » ص ١٦٤ ، أن الرواية الحديثة قد تخلصت من مفهوم الوحدة فى الرواية التقليدية ، واصطنعت رابطة من نوع جديد ، تقوم على وحدة الموضوع ، ومن هنا فإنها تميل إلى الاستطراد من شئ إلى آخر ، وهو استطراد لايجد له مبرراً إلا عن طريق القارئ الذى تحول إلى جزء من الرواية .

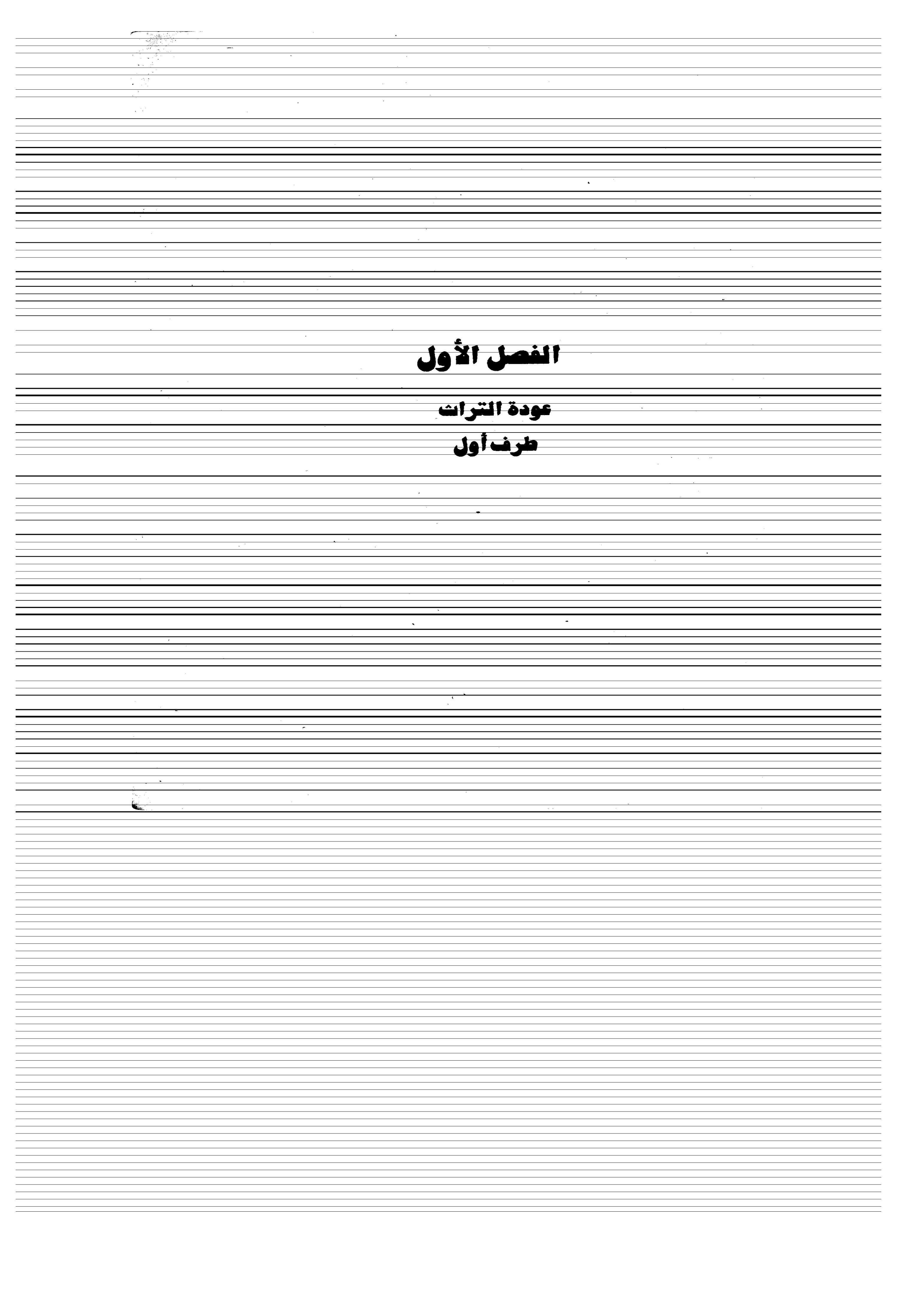
تعبير عن حضارة ، خلقتها أجيال سابقه ، وسوف تخلقها أجيال لا حقة .

لقد بدأت الرسائل الجامعية تتوالى فى جامعة المنيا حول هذا المشروع ، وقد نوقشت بالفعل رسائل حول « العناصر التراثية فى الرواية العربية » و « أدب الأدعية المأثورة » و « رمز النخلة فى الشعر العربى » و « الوسطية فى التشريع الإسلامى » .

ولا تزال هناك رسائل تطرح نفسها ، وتنتظر فارسها الموعود حول « النزعة التوفيقية فى روايـات نجيب محفـوظ » ، « توفيق الحكيم بن الوسطية والتعادلية » و « الأبيض والأسود فى شعر ابن المعتز » .

إن كل فصل من فصول هذا المشروع يمكن أن يتحول إلى رسالة كاملة وسوف تتراكم كل هذه الأشياء ، وسوف تهيئ المسرح لاستقبال وسطية معاصرة تلعب دورها فى توجيه التاريخ الإنسانى ، وانتشاله من التخبط والعبثية ، والعودة به إلى القيم الإنسانية المنتقاة على مدى الأجيال المختلفة .

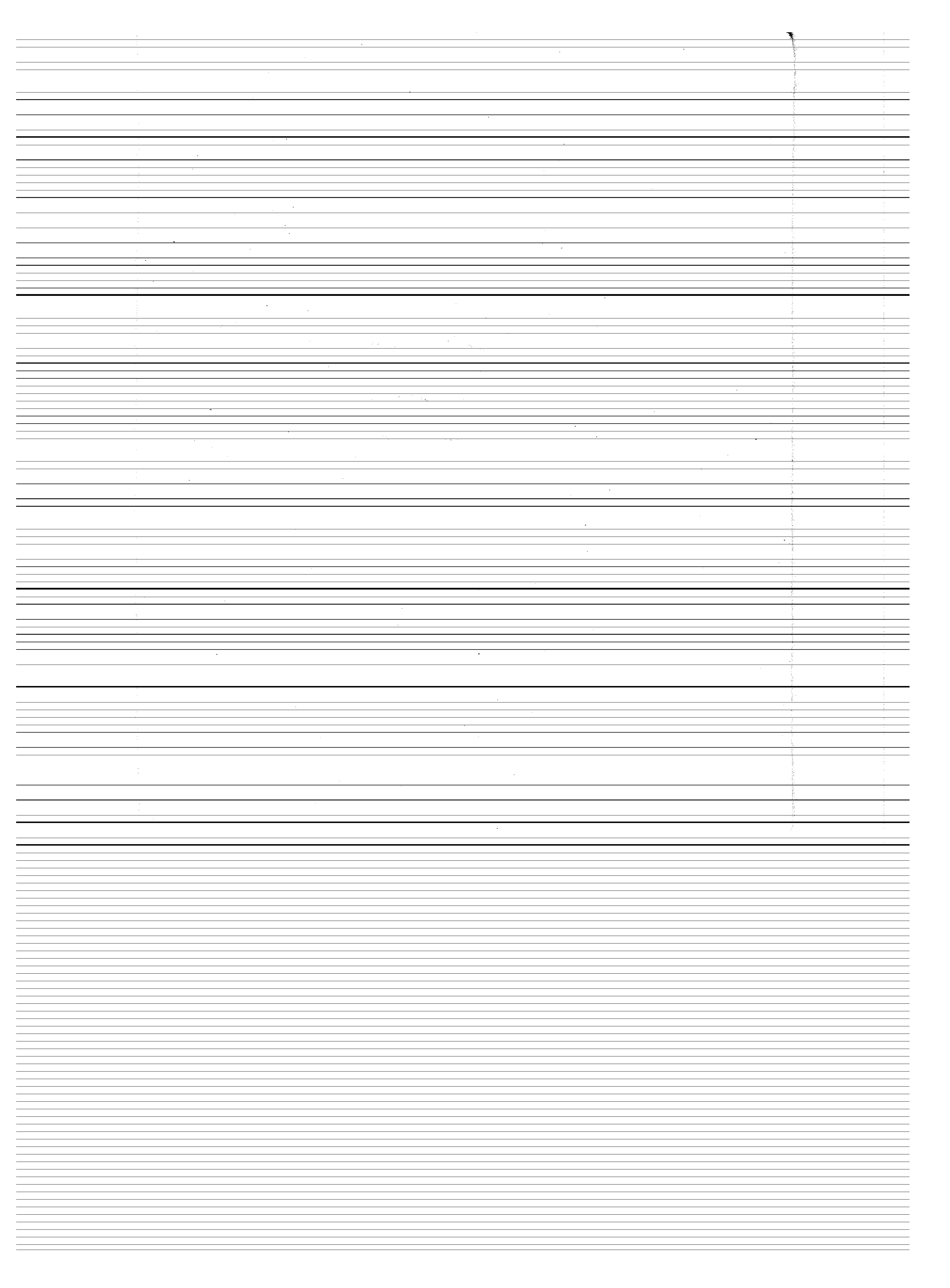
واللـــــه أعلـــــم



الفصل الأول

عودة التراث

طرف أول



ـ ١ ـ

منذ أن تبدأ المجتمعات بالتعرف على نفسها ، فانها فى الوقت نفسه تتعرف على جذورها ، لأن معرفة الجذور هى جزء من معرفة الذات .

ومن هنا نجد عصر النهضة ، لأى مجتمع من المجتمعات البشرية ، يبدأ بالتعرف على التراث ، ويسمى فى الوقت نفسه بعصر الإحياء ، لأن التعرف على الجذور ، ممثلة فى التراث هو نوع من الإحياء .

وعادة ما يكون التراث قبل عصر النهضة قد تكلس ، وتحول إلى مجموعة من النصوص المحفوظة فى الكتب . أو داخل الصدور ، ينقلها الخلف عن السلف كأنها صناديق الأسرة المغلقة .

ثم يأتى عصر النهضة ، أو عصر الإحياء ، ويبدأ الأبناء يعيدون النظر فى كل شئ ، لقد كبروا ، ودخلوا مرحلة إثبات الذات ، وأخذوا فى التعرف على كل ما حولهم ، ويبدءون بالتراث ، لأنه وديعة الآباء إلى الأبناء ، ويستخرجونه من الصناديق المغلقة ، ويعرضونه لأشعة الشمس .

ـ ٢ ـ

وقد لعبت الرواية العربية دوراً خطيراً فى إحياء التراث ، لسبب يسير وهو أن الرواية من أكثر الأجناس الأدبية محاكاة للواقع الحى ، وإرهاصا بالواقع المنتظر ، بكل ما يحمله هذا الواقع من « جينات » تحمل خصائص الأبوين ، وتضيف إليهما خاصة الابن .

وهنا نحسب للرواية العربية خطوتها فى بعث التراث ، حتى لو كانت هذه الخطوة أولية بالمقاييس الفنية ، فهى لا تكتفى بنقل التراث ، أو تحقيقه ، أو حفظه من جيل إلى جيل ، ولكنها ، بحكم وظيفتها الفنية تعيده إلى الحياة . هى فن يشاكل الحياة كما قلنا ، وهى إذ تتخذ من التاريخ موضوعاً ، فلا بد أن يأتى هذا الموضوع ملفعا بالحياة ، تتحرك فيه الشخصيات ، وتتصارع ، وتتحاور ، وتمكر ، وتناور وتتخذ موقفاً ، وتدافع عنه ، وتتصادم ، وتكون هناك مشاعر ، ونهايات يسعد بها البعض ، ويشقى بها البعض الآخر ، وباختصار ؛ هى حياة مليئة بالزخم البشرى بكل تناقضاته وملابساته ، حقا هى حياة على الورق ، ولكنها على أى حال إرهاص بحياة على أرض الواقع ،

يختلط فيها الماضى بالحاضر ، وظلال الآباء بأنفاس الأبناء .

وكل هذا بطبيعة الحال لا يتم إلا من خلال مراعاة فنية الرواية . وهنا الخطوة التى قلنا عنها إنها محسوبة للرواية ، لأنها لا تكتفى بنقل التراث ، ولكنها تضيف إليه الحياة عن طريق الفن .

وهنـا أيضاً اللمسة المعاصرة ، التى يضفيها أصحاب هذا الاتجاه على الرواية ، حقـاً ، هى لمسة محدودة ، لاتغير فى المضمون ، ولا تجدد فى الشكل ، ولكنها توظف الإمكانات التى يتيحها الفن الروائى بمفهومه التقليدى ، من بدايات مشـوقة ، ونهايات موحية ، وتجسيد للشخصيات ، وإثارة للتشويق .

ـ ٣ ـ

وداخل هذه الإمكانات المتاحة ، يمكن أن نميز فناناً عن آخر . حقاً إن أصحاب هذا الاتجاه لا يتجاوزن نصوص التراث فى رؤية تأويلية خاصة ، فقط هم يعرضونه فى صورة حية مشوقة ، تستغل إمكانات الفن الروائى ، ولكنهم مع ذلك يختلفون من كاتب إلى آخر ، باختلاف رؤية كل كاتب وموهبته وثقافته .

ـ ٤ ـ

فاروق خورشيد فى روايته « على الزيبق » يعيد التراث الشعبى ، وقد صرح فى مقدمة الجزء الأول ، بأنه يحتفظ بجوهر العمل الأصلى ، ويعرضه فى شكل جديد ، وهو فى هذه الرواية واحد ممن يعيدون التراث ، لأن « الشكل الجديد » الذى يعنيه هو مجرد الافادة من امكانات الفن الروائى ، ولا يصل إلى حد استيحاء المضمون ، أو تحوير الشكل ، هو لا يزال يدور داخل العمل الأصلى ، وكل ما هنالك أنه يعرضه فى ثوب قصصى ، وبلغة سلسة ومشوقة .

فاروق خورشيد كاتب روائى ، له تجارب عديدة فى هذا المجال ، وقد بدت سيرة علـى الزيبق على يديه فى صورة رواية ، تحققت لهـا البدايات المشوقة ، والنهايات الموحية ، وعنصر الحوار ، ورسم الموقف ، وتصوير الشخصيات ، ونشر جو من الإثارة والغموض ، وغير ذلك مما يساعد على عملية « الاندماج » التى تهدف إليها الرواية بمفهومها التقليدى .

ورواية على الزيبـق تتعرض لأهم قضية علـى امتـداد تاريخ مصر ، وهى قضية ←

العلاقة بين السلطة والعامة .

فعلى الزيبق من عامة الناس ، التحق بالأزهر الشريف ، ثم تركه ليتعلم فى مدرسة الحياة على يد الشطار والعيارين ، فأتقن فن الفروسية ، وفن التنكر فـى شخصيات عـديدة ، حتى لقب بالزيبق ، فلا يستطيع أحد الإمساك به لسرعة تحركه ، وتنكره فى حالة وأخرى .

يتعرض الجزء الأول من الرواية للصراع بين على الزيبق وصلاح الدين الكلبى ، مقدم درك مصر ، وهى وظيفة تقابل وظيفة وزير الداخلية فى الوقت الحالى ، أما الجزء الثانى فهو يتعرض للصراع بيْن على الزيبق ودليلة ، مقدمة درك بغداد ، التى استعان بها الكلبى بعد أن هزم مرات كثيرة من على الزيبق .

يبدأ الصراع بين الزيبق والكلبى إثر حادثة طريفة ، فقد سرق الكلبى عجل الزيبق ، فأقسم الأخير ليذيقنه ثمن العجل أضعافا مضاعفة.

وتبدأ مغامرات الزيبق الثمانى التى يحتويها الجزء الأول ، انتقاما من الكلبى . وربما كانت كلمة « الانتقام » هنا قلقه وفى غير موضعها ، لأن المغامرات جميعها تتم بروح خفيفة يغلب عليها روح الفكاهة ، فلم يكـن الزيبق ينتقم أو يتشفى فمـا كان هذا طبعه ، وإنما كان يسخر من الكلبى فى بضعة مواقف ، لعله يرجع عن غيه .

ففى المغامرة الأولى يتنكر فى زى طباخ ويضع له الملح الكثير فى الطبيخ ، وفى المغامرة الثانية يتنكر فى ثياب حسناء ، حتى إذا هم بها الكلبى كشف عن نفسه وطرحه أرضا ، وفى المغامرة الثالثة يرش الزجاج المدقوق على الأرض فينغـرز فـى رجل الكلبى ، وفى المغامرة الرابعة يسرق ملابس الكلبى من الحمام ، ويضطره إلى الخروج عريان ، وفى المغامرة الخامسة يتنكر فى صورة طبيب يستدعونه لإخراج الزجاج المدقوق من رجل الكلبى ، فيعمل على تثبيته وإيذائه . وفى المغامرة السادسة يحلق ذقن الكلبى ، وفى المغامرة السابعة يجعل الكلبى يقع تحت قبضة حريم السنجق ، فينهلن عليه بالقباقيب . وفى المغامرة الثامنة يلقى بالماء الساخن بين فخذى الكلبى .

إنها مغامرات خفيفة يضع فيها الزيبق الملح فى الطبيخ بدلا من أن يضع السم ، ويجعل الكلبى يمشى على الزجاج المدقوق بدلا من أن يقتله ، وهو عقب كل مغامرة يقول له : « هذه دفعة من حساب العجل » .

ويشتد الصراع فى الجزء الثانى ، حين تدخل « دليلة » فى الصورة ، وهى عراقية ماكرة استعان بها الكلبى ، تلجأ إلى وسائل فى غاية العنف ، وتكاد تنتصر فى حالات كثيرة ، لولا أن العناية الإلهية تتدخل لإنقاذ على الزيبق .

وضعت له مرة الزيت المغلى ، ولكن الأقدار تحميه ، ويقع خاله منصور فى هذا الزيت ، ويذهب ضحية غدرها .

وثانية تغريه بابنتها الجميلة « زينب » . ويكاد يقترب من المشنقة ، لولا تدخل أمه فاطمة التى تتنكر فى ثياب فارس ، وتنقذه .

وتدخل العناية الإلهية لإنقاذ البطل أمر مألوف فى السيرة الشعبية ، وهو يتفق وتراث المنطقة التى تؤمن بالمعجزات والخوارق ، وتقف بجانب الخير ممثلا فى البطل ، وتعمل على انتصاره ، ولو عن طريق أمر خارجى ، يتمثل فى خارقة من الخوارق ، التى تحطم المألوف وتكسر من العادة .

فالرواية ، التى هى عرض للسيرة ، تصور ملحمة الصراع بين الخير ممثلا فى على الزيبق ، والشر ممثلا فى الحاكم . وتبالغ فى صورة الخير وصورة الشر ، خلال شخصيات نمطية .

فالسلطة الحاكمة شريرة إلى أقصى حدود الشر ، وهى منفرة خلال الأوصاف التى تطلقها عليها الرواية ـ السيرة . فالكلبى ذو وجه كريه ملئ بالحروق والبثور (٢ / ٢٦) ، ويدل على القسوة والشر (٢ / ٢٨) .

أما الزيبق فهو رجل تحبه العامة ، يأخذ من أموال الأغنياء ليوزعها على الفقراء ، يحبه الأطفال ، ويتغنون بانتصاراته ، ويهتفون : ـ

بطه يا بطه

ودقن صلاح

أكلتها القطه

وينتصر الخير فى نهاية الملحمة ، ويتغلب على الزيبق ، ويوليه الحاكم درك مصر ، وينتشر العدل ، ثم يتزوج من حبيبة القلب زينب ، وتقام الأفراح والليالى الملاح .

ويتم كل ذلك بطريقة تكشف عن فلسفة الشخصية المصرية ، فهى لا تهدف إلى

الانتقام ، ولا تصدر عن الحقد . وإنما هى تريد أن تغير الشر عن طريق مغامرات تثير الضحك ، وتقوم المعوج دون أن تحطمه ، والبطل فى النهاية يتسامح ، ويعفو عن زينب ، التى كانت أداة طيعة فى يد أمها ، ويتزوجها ، ويقيم الأفراح فى أقطار البلاد .

والحاكم يتدخل فى النهاية ليبارك انتصار الخير ، ويولى على الزيبق درك مصر انتصاراً للخير ، وليرضى العامة وينشر العدل .

والسيرة تتبنى رؤية الشخصية المصرية ، التى ترسبت على حقب التاريخ ، فهى تحذر البطل من مكر المرأة ، فحسن الغول والد على الزيبق يغرى به الكلبى امرأة تدس له السم ، ودليلة تغرى ابنتها زينب بعلى الزيبق .

ولا يعنى هذا أن السيرة تقف موقفا معاديا من جنس المرأة ، وتعتبرها مصدراً للشرور ، ومسئولة عن الخطيئة والأخطاء ، ولكنها فقط تحذر البطل فى الوقوع تحت الإغراء ، وتتخذ من المرأة رمزاً لهذا الإغراء ، بإعتبارها قوة كبيرة ، تستطيع التأثير على البطل .

ومن هنا نرى السيرة تقدم نماذج أخرى للمرأة ، تفوق فى دورها دور الرجل ، ونشير هنا إلى نموذجين يقفان على طرفى نقيض ، ويكسبان الرواية قدراً كبيراً من حدة الصراع ، أحدهما هو دليلة التى تفوق الرجال فى مكرها ودهائها ، والآخر هو فاطمة التى تتدخل فى الوقت المناسب ، لإنقاذ ابنها على الزيبق من مكر دليلة .

وتشير السيرة إلى هذين النموذجين . وتجعل دورهما لا يقل عن دور أبطال الرواية الحقيقيين ، فتقول عن على الزيبق : « الأب حسن والأم فاطمة والاسم على والفعل ولا دليله » (١ / ٢٣) .

والسيرة تحذر من الخمر ، فهى وسيلة للسيطرة على الرجال ، وقد لجأ إليها على الزيبق ، ودس لأعدائه « البنج » ممزوجاً فى شراب الخمر ، فأخلدوا للنوم وتمكن من السيطرة عليهم .

وتدعو السيرة إلى طاعة الوالدين حتى لوكانا عاصيين ، فزينب على الرغم من بشاعة أمها ، وقسوة تصرفاتها ، تقول فى نهاية الرواية لعلى الزيبق جملة قصيرة : « ولكنها أمى » .

تلك هى نماذج من مضامين السيرة ، حرصت على الإشارة اليها ، لأصل إلى

نتيجة مؤداها أن السيرة الشعبية ، ممثلة فى سيرة على الزيبق ، تقدم للفنان فرصة نموذجية فى مضمونها وفى شكلها .

فهى فى المضمون تكشف عن قيم الشخصية المصرية ، التى تلتقى فى حالات كثيرة مع قيم التراث كما تؤكده رؤية الحضارة العربية الإسلامية ، وتتعرض لأهم قضية على امتداد التاريخ المصرى والعربى وهى قضية العلاقة بين الحاكم والمحكوم .

وهى قضية يمكن أن تكون مدخلاً لفهم نفسية الشخصية المصرية ، فهى تقف من الحاكم موقفاً مقدساً ، وكأنه ظل الله ، فلا تتعرض له بالانتقاد فقط تشير إلى بطانته ، وتجعل الحاكم يتدخل فى النهاية للحد من سوء تصرفات البطانة ، وليساعد على انتصار الخير ونشر العدل .

حتى الانتقام من البطانة يتم بطريقة خفيفة ، تخلو من العنف ، يهمها بالدرجة الأولى إصلاح المعوج ، ودفعه إلى الطريق الصحيح ، دون أن تتشفى بتحطيمه والانتقام منه .

وهى فى الشكل تقدم شكلا ارتضته الجماعه ، بعيداً عن التأثيرات الوافدة ، وجدل المثقفين ، وهو فى الوقت نفسه يعبر عن وجدان الجماعة ، ويشبع خيالها .

ومن أجل هذه الفرصة النموذجية جذبت هذه السيرة الكثير من الأدباء ، لكى يستوحوها فى الشكل وفى المضمون .

ولكن فاروق خورشيد اكتفى أن يقف عند حد إعادة هذه السيرة فى أسلوب سلس وخلال بعض الحيل الروائية ، ولكنه لم يغامر ، أو لعله لم يرد أن يغامر ، فى تحوير المضمون واستيحاء الشكل .

ـ ٥ ـ

وقد كان مجيد طوبيا فى الجزء الأول من روايته « تغريبة بنى حتحوت » متردداً بين التراث الفصيح والتراث الشعبى . وقد ظهرت عاقبة هذا التردد على موقف الرواية وعلى بنيتها الفنية .

فهو من ناحية يريد أن يستوحى تاريخ الجبرتى ، وهو من الناحية الثانية يريد أن يجعل من حتحوت بطلاً شبيهاً بعلى الزيبق ، وهو على أى حال لم يخلص لهذا أو لذاك فهو يستعرض أحداث تاريخ الجبرتى ، وهو حريص على ملازمة هذا التاريخ ، لدرجة أنه

يحيل فى الهوامش إلى أحداث الجبرتى . ويورد منها ما يقابل أحداث روايته .

فهو إذن قريب من اتجاه عودة التراث ، وهو حريص على هذا الاتجاه ، لدرجة حرمته من أن يجازف فى الشكل ، وأن يتوسع فى عنصر الخيال .

روايته ليست تغريبية مثل تغريبة الهلالية ، يشيع فيها عنصر المفاجآت ، والخيال ، والتحول من حال إلى حال ، واستخدام العوالم غير المرئية ، كعالم الجن والعفاريت ، بل هى اختصار للكثير من أحداث الجبرتى ، وبأسلوب سردى يلجأ إلى عبارات مثل « أما ما كان من أمر » ، وهى عبارات تعنى أن القاص حريص على التفصيل فى الأحداث ، والسرد فى الجزئيات ، ورواية التاريخ .

وعلى الرغم من أن هذا الجزء يغطى أحداث الحملة الفرنسية ، وعصر محمد على . إلا أنه قد خلا من إبراز ثورات القاهرة ، ومن التأكيد على دور العلماء فى تولية محمد على ، ومن الإشارة إلى دور الأزهر الشريف ، وإلى حركات المقاومة التى انتشرت فى الصعيد ، والتى اشترك فيها كثير من عرب الحجاز واليمن ، الذين استجابوا لنداء الجهاد ضد الغزاة الكفرة .

إنه يذكر ثورات القاهرة عرضاً وضمن الأحداث الكثيرة التى ازدحمت بها كتب التاريخ ، وكأنها لا تحتاج إلى وقفة خاصة ، وإنه يشير إلى مجموعة المجاهدين من رجال الكيلانى على أساس أنهم مجموعة من الانكشارية تهدف إلى السلب والنهب .

ويحاول طوبيا أن يضيف إلى التاريخ الأحداث التى تتعلق بأسرة حتحوت ، وهى أسرة من غمار الشعب ، وكان يمكن لهذه الإضافة أن تضفى على روايته بعداً شعبياً جماهيرياً . ولكنها بدت كأنها قصة ملفقة ، لم تندمج فى أحداث التاريخ ، وبدت شخصية حتحوت كسولة لاطعم لها ، يحتقرها الأقران ، وأخذ دورها يظهر ابتداء من ص ١٠٧ (الرواية كلها ٢٧٧ صفحة) عندما انضم إلى أخيه على المركب ، وبدأ رحلته نحو الجنوب .

وكانت الفرصة مواتية لأن تنمو الرواية فنيا ، عندما لمعت فى ذهن مرسى فكرة أن يكون جيشاً من الشعب فى مدينة « تله » يحارب به الفرنسيين المقيمين فى المنيا ، بعد أن فرّ مراد ومن معه من المماليك .

ولكن هذه الفكرة جاءت فى نهاية الرواية (ص ٢٦٠) ، ولم تستمر أكثر من

• ثلاث صفحات ، فقد أحرق الفرنسيون القرية ، وساقوا أعيانها إلى السجون وفر مرسى إلى أشمونين .

وربما لم يكن واضحاً فى ذهن المؤلف الدور الذى يمكن أن تلعبه أسرة حتحوت ، على أساس أنها تنتمى إلى الشعب وتختلف عن الطوائف الأخرى التى لم يكن همها إلا جمع الضرائب .

ولعل المؤلف قد ذكرها استجابة لضغط التاريخ ، فقد ذكر فى الهامش أن ثورة المنيا بدأت حسب تاريخ الرافعى فى ٢٣ ابريل سنة ١٧٩٩ م .

ومن هنا يظل الجزء الأول من تغريبة بنى حتحوت ، منتميا إلى اتجاه عودة التراث ، وكل ما يحسب لمجيد طوبيا أنه أعاد كتابة بعض الأحداث من تاريخ الجبرتى ، بأسلوب سلس ، يصلح أن يكون أدباً للأطفال ، يتعرفون فيه على تاريخ بلادهم .

ـ ٦ ـ

فى مقدمة كتابه « على هامش السيرة » ، يذكر طه حسين أنه كتب هذه السيرة ليرد الناس إلى القديم . بعد أن انصرفوا عنه إلى الحديث ، يقرءونه بلغتهم أو بلغة أجنبية مما انتشر اليوم بين الناس فى الشرق .

ثم يحدد مصادر كتابه فى : سيرة ابن هشام ، وطبقات ابن سعد ، وتاريخ الطبرى .

فهو إذن يرد الناس إلى القديم كما هو معروف فى مصادره ، أو بتعبير آخر أقرب لما نحن فيه ، يعيد التراث إلى الناس لكى يطالعوه فى كتبه المعتمدة .

فكتابه إذن قديم فى جوهره كما يعترف ، ولكنه ليس جديدا فى شكله فهو لم يلعب فى الشكل ، ولم يؤول المضمون ، وكل ما فعله أنه يسر السيرة للناس ، وهذبها ، ورتبها ، أى أنه أخرجها فى صورة جديدة ، لا ينصرف الناس عنها إلى الأدب الحديث .

كتابه انتقاء لمواقف عديدة من سيرة النبى صلى الله عليه وسلم ، وكل موقف يكاد يكون قصة قصيرة مستقلة ، وتتعاون هذه القصص مجتمعه فى النهاية على تقديم صورة كاملة لهذه السيرة .

فهو إذن أقرب لما سميته فى الكتاب الثانى بالوحدة التركيبية فى منهج التأليف الأدبى عند العرب الأقدمين ، وهى وحدة تتجاور فيها الأجزاء ، كل جزء يبدو فى

ظاهره مستقلاً ، ولكن هناك رابطة خفية ، أشبه بسمط العقد تضم الجميع في وحدة عامة .

ومن هنا نستسيغ الكثير مما ورد في هذا الكتاب ، مما هو قريب إلى الطابع العربي ، مثل تلك اللغة الجزلة ، والأشعار المتناثرة في ثنايا الكتاب ، والحكم الخفيفة البعيدة عن الايغال والتجريد الفلسفي .

مثل هذه الأشياء نستطيع أن نستسيغها بلغة الرواية القديمة ، ولا نستطيع أن نستسيغها بلغة الرواية الحديثة ، التي لها مواصفات تقف على الضد من ذلك تماما .

خذ مثلا اللغة ، فإن طه حسين في هذا الكتاب يعتني بها عناية خاصة ، يجودها وينقيها ويختار أجزلها ، ويستخرج ما فيها من موسيقى ، أي أنه يخدمها في حد ذاتها كمعمار فني ، له وجوده الخاص .

وليست اللغة كذلك في الرواية الحديثة بمفهومها التقليدي ، التي تتخذ من اللغة وسيلة يتوصل بها الكاتب إلى رسم الموقف ، وتصوير الشخصية ، وتجسيد الصراع ، ومحاكاة الواقع ، وكلما كانت هذه الوسيلة يسيرة هادئة تؤدي الغرض ، كان ذلك أقرب إلى الفن الروائي بمفهومه المعاصر .

وكما قلنا فإن الفنان ليس ناقلاً للتراث أو محققاً ، بل لا بد أن يضيف إليه من شخصيته حتى لو كان يهدف إلى إعادة التراث إلى الناس ، فإنه لا يعيده ميتاً مجمداً في الكتب ، ولكن يعيده حياً ، وإلى قارئ معاصر يختلف عن القارئ القديم في أشياء كثيرة .

ومن هنا نجد طه حسين لا يقع تحت أسر الخبر التاريخي ، كما هو في مصادره القديمة التي حددها ، ولكنه ينتقي الخبر الذي يريد ، ويقدم ، ويؤخر ، ويرتب .

هو حقاً لا يخرج عن المنهج التاريخي ، الذي يتتبع تاريخ الشخصية من البداية إلى النهاية ، لأنه يكتب السيرة ، والسيرة في أيسر مفاهيمها هي تاريخ حياة يتتبع الشخصية في أطوار نموها ، ومراحل حياتها ، ومن هنا نرى طه حسين يبدأ بأجداد النبي ، ثم يتابع أطوار حياته وهو طفل ، وهو شاب ، وهو رسول .

ولكنه داخل هذا المنهج التاريخي يتصرف في أحداث تلك السيرة ، فينتقي ، ويقدم ، ويؤخر ، ويرتب ، طبقاً للخطة المرسومة في ذهنه .

وبعد أن ينتقى طه حسينَ الخبر التاريخى ، فإنه يبعث فيه الحياة ، ويحوله إلى موقف قصصى نابض ، قد يكون الخبر قصيراً فى الكتب القديمة ، لا يتجاوز أسطراً عديدة ، ولكن طه حسين يمطه ، ويملؤه بالحياة ، ويحوله إلى قصة قصيرة . خذ مثلاً فكرة حفر زمزم ، فقد وردت فى سيرة ابن هشام مجرد رؤيا صغيرة رآها عبد المطلب فى منامه ، لكن طه حسين يحيل هذا الخبر إلى قصة قصيرة ، يملأ فجواتها ، ويضفى عليها الحوار ، ووصف الطبيعة ، ومثول الموقف ، والصراع النفسى ، وغير ذلك من حيل فنية تبعث فيها الحياة ، وتجعلها تختلف عن الخبر التاريخى ، كما ورد فى مصادره القديمة .

كل هذا جميل ، ويمكن أن نجده عند كثير من الروائيين ، الذين يهدفون إلى إعادة التراث بأسلوب قصصى . ولكن طه حسين يتميز عنهم بإضافة تدل على قوة شخصيته ، وسيطرته على الأحداث التاريخية .

وهذه الإضافة يمكن أن نتبينها فى ناحيتين :ـ

فهو ، أولاً ، يتخذ من أحداث السيرة وسيلة لتجسيد عصرها ، فى جوانبه السياسية والاجتماعية والدينية ، فهو لا يكتب السيرة كأخبار تاريخية يحسن عرضها ، ولكنه يكتب على هامش السيره ، ويوجه الأخبار لتصوير تلك المرحلة النادرة من مراحل التاريخ الإنسانى ، وهى مرحلة الإرهاص بحدث كبير ، سوف يغير من المجرى العام للتاريخ .

ومن هنا نجد طه حسين فى « على هامش السيرة » ، يلقى بنظرته خارج الجزيرة العربية ، ويتعرض للصراع السياسى بين الفرس والروم ، وللتيارات الثقافية المختلفة ، وللصراع بين اليهودية والنصرانية . وكل هذا ليمهد للقوة الجديدة ، التى تشق طريقها ، وتفرض نفسها على التاريخ .

وهو ، ثانياً ، لا يقف عند الأمور العقلية الظاهرة ، بل يتنبه للقوة الخفية التى تسير تاريخ المنطقة ، وهى تلك القوة التى تحتفظ بعبد الله بضعة أيام بعد حادثة الفداء ، ليضع البذرة المباركة فى رحم آمنة ، ثم يغادر عقب ذلك مكة ، ليموت بعيداً .

ومن هنا نرى طه حسين يكثر من الخوارق والأحداث الخيالية ، إنه لا يكتب صحيفة للعلماء كما قال فى مقدمته ، ولكنه يكتب ما يشبه الملحمة التاريخية التى تعتمد على الخوارق والمدهشات ، وتشير إلى تلك القوة اللامرئية ،

التى تحرك الشخصيات والأحداث . فعبد المطلب لا يفـرح لاكتشاف الـذهب والفضة ، ولكنـه يفـرح لاكتشـاف زمـزم كرمـز لامتـداد التاريـخ حتى إسمـاعيل عليـه السلام ، وأقارب النبى صلى اللـه عليه وسلـم تتوارد عليهم الأحـلام والرؤى وحديث المستقبل ، مما يكشف عن نزعة غيبية لا تقف عنه حد الظاهر .

ـ ٧ ـ

فى نهاية الجزء الأول من كتابه « محمد رسول الله » [١] ، يصرح عبد الحميد جوده السحار ، بأنه لا يلجأ إلى الخيال ، ولا يتابع الخوارق ، ولا يميل إلى المبالغات التى مال إليها بعض كتاب السيرة ، ظنا منهم أن هذا يعلى من شأن النبى صلى الله عليه وسلم ، ويبرز من عظمته .

وكان هذا منهج السحار فى بقية الأجزاء ، يقترب من التاريخ ، ويعيد التراث ، ويحدد مصادره فى نهاية كل جزء ، ويدقق ، ويقترب من تحقيق العلماء أكثر مما يقترب من خيال الأدباء .

وقد صرح بمنهجه هذا منذ البداية ، وذكر فى تذييل الجزء الأول أنه قد تجنب الإسرائيليات والمبالغات ، وما من حادثة فى كتابه إلا ولها سند تاريخى ، وحدد مصادره فى القرآن الكريم ، والكتاب المقدس ، وصحيح البخارى ، وقصص الأنبياء للثعالبى .

وعقب كل جزء كان يقوم بتحقيق مسألة ، أشار اليها فى ثنايا الجزء ، ودار حولها جدال شديد ، وهو يحاول أن يحسم الموضوع ، وأن يقدم إجابة بأسلوب علمى ، يقوم على الدقة والموضوعية ، واستقصاء المصادر ، وفى حالات كثيرة ، يفيض فى الشرح العلمى للمسألة ، وفى صفحات كثيرة ، تفوق صفحات الكتاب الأصلية .

ففى نهاية الجزء الثالث يورد تذييلا تحت عنوان « بنو إسماعيل » يذكر فيـه أن الأخباريين تجاهلوا تلك الفترة ، التى امتدت منذ إسماعيل وحتى عدنان ، أى من سنة ١٧٠٠ وحتى ٥٠٠ قبل الميلاد ، ويذكر أيضاً أنه يحاول أن يسد هذه الثغرة باعتماده على الكشوف والحفريات ، وعلى المصادر الآشورية والإغريقية والرومانية ، ثم أخذ يناقش الأعلام التى وردت فى هذا الجزء ، والتى كتبت بحروف لا تينية ، ويحاول أن يعيدها

(١) صدر الكتاب فى ٢٠ جزءاً ، وقد ظهر الجزء الأول سنة ١٩٦٥ ، تحت عنوان « إبراهيم أبو الأنبياء » أما الجزء الأخير فقد صدر سنة ١٩٧٠ تحت عنوان « وفاة الرسول » .

إلى أصلها العربى ، ويدعو المتخصصين إلى دراسة هذه الأعلام فى مصادرها الأشورية والبابلية ، ومقارنتها بالمصادر العربية .

وقد بدأ تذييل الجزء السابع بقوله :ـ

« حاولت فى هذا الجزء ، كما حاولت فى الأجزاء السابقة ، على قدر جهدى أن أمحص الروايات المتباينة ، وأن استبعد الآراء التى لاتتفق مع منطق الحوادث وجلال الرسول الكريم ، حتى فى طفولته وشبابه قبل مبعثه » .

وهو فى هذا التذييل يحقق مسألة بركة الحبشية ، ويراها شخصية أخرى غير شخصية أم أيمن ، ثم يحقق مسألة اتصال النبى ببحيرا الراهب ، التى وقف عندها المستشرقون كثيراً ، ويراها غير ذات بال فى تكوين شخصية النبى الثقافية ، لأن اللقاء بينهما تم ، وهو عليه الصلاة والسلام صغير ، لايدرك من أمور الدنيا الكثير .

وهكذا نراه عقب كل جزء ، يناقش موضوعا قد ثار حوله الجدل ، ويحاول أن يحسم هذا الجدل بما يتفق وجلال السيرة النبوية ، ففى تذييل الجزء / ١٣ يتعرض لموضوع الرق فى الإسلام ، وفى تذييل الجزء / ١٤ يتعرض لموضوع السلم والحرب فى الإسلام ، وفى تذييل الجزء / ١٦ يحقق مسألة الإسراء والمعراج .

وقد يشغل التذييل حيزاً كبيرا . فالتذييل فى نهاية الجزء / ١٥ ، يمتد من ص ٢٤٧ إلى ص ٣١٥ ، ويناقش فيه موضوع المرأة فى الإسلام . وتذييل الجزء / ١٧ يمتد من ص ١٢٣ إلى ص ٢٥٧ ، ويناقش فيه نصوص التوراة ، وبعدها عن الحقيقة الموضوعية ، ويواصل فى تذييل الجزء / ١٨ حديثه عن التوراة ، ويمتد هذا الحديث من ص ٥١٩ إلى ص ٢٨٧ . أما تذييل الجزء / ١٩ ، فهو عن المال والزكاة والخراج فى الإسلام ، ويمتد من ص ١٤٤ إلى ص ٢٨٢ .

٧ ـ ١

وهذا المنهج قد اتبعه السحار فى بقية كتبه ، التى تعرض فيها للتراث ، فهو يحقق ، ويستقصى موضوعه ، ويكتب المصادر ، ويورد التصدير أو التذييل ، وهو فى كل ذلك يهدف إلى أن يكون أميناً فى نقل التراث ، تتناقله الأجيال دون أن تعبث بمحتواه ، أو تحور فى شكله . ومن هنا وقف وراء التراث يخدمه ، ويجعله جذابا مستساغاً يقبل عليه القارئ المعاصر .

فاذا كان طه فى « على هامش السيرة » يهتم بخوارق العادات ، ويسعى وراء الخيال ، ويصور القوى التى توجه التراث ، وتسير الأحداث التاريخية الكبرى .

وإذا كان طه حسين فى « الفتنة الكبرى » يحيل الأحداث التاريخية إلى رواية ، تعرض العواطف الإنسانية المتضاربة ، وتصور الغرائز البشرية ، ويتصارع على أرضها الحب والكره ، والحقد والشجاعة ، والنفاق والصراحة ، ويحلل الشخصيات ، ويتجزأ عليها ، ويزيل عنها قدسيتها ، وينتقى الأحداث ، ويوجهها لهدف عام يتحكم فى بنية الرواية .

إذا كان طه حسين يفعل هذا هنا أو هناك ، فإن السحار يستخدم منهجاً يختلف عن ذلك فهو لا يسمح لنفسه أو لغيره أن يتصرف فى التراث ، بطريقة تحور الموضوع أو تغير الشكل . فهو لا يسمح لنفسه أن تتصرف حتى فى ترتيب الأحداث ، وهو لا يسمح لغيره أن يتخيل ، وهو يحد من هذا التخيل ، بوسائل علمية ، تهدف إلى إعادة التراث فى صورته التاريخية الأولى .

٧ ـ ٢

وربما كان تحليل بعض الروايات يؤكد هذا المنهج عند السحار ، ويؤكد فى الوقت نفسه نتائجه ، سواء كانت على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون .

٧ ـ ٣

ظهرت الطبعة الأولى من رواية « أبو ذر الغفارى » سنة ١٩٤٣ م ، وقد صدرها ببحث تحت عنوان « الاشتراكية فى الإسلام » امتد حتى ص ٥٣ من الرواية التى لا تزيد على ٢٠٥ صفحة .

وقد تعرض فى هذا البحث للمذاهب الاقتصادية فى العصر الحديث ، مثل ما يسميه مذهب التجاريين ، أو المذهب الحر ، والاشتراكية ، والشيوعية ، ثم يفضل اشتراكية الإسلام على كل هذه المذاهب ، ويعقد لذلك عنواناً هو « الفرق بين اشتراكية الإسلام والاشتراكية » ، ثم يتابع تحت هذا العنوان ازدهار الاشتراكية الإسلامية فى عصر الرسول ، وأبى بكر ، وعمر بن الخطاب ، وعمر بن عبد العزيز . ثم يتحدث عن ميزانية الدولة الإسلامية ، ممثلة فى الإيرادات والمصروفات ، ثم عن الاشتراكية المعنوية ممثلة فى العبادات كالحج والصوم والصلاة ، ثم يختم بحثه بقوله :ـ

« هذه هى اشتراكية الإسلام الحقه ، فهل يتطال إليها ، أو يطمع فى أن يبلغ بعض ما بلغته مذهب من المذاهب الاقتصادية ، اللهم لا ، فمتى كانت القوانين الوضعية تتسامى إلى روح السماء » .

والبحث يتناول موضوعاً خطيراً ، وهو موضوع المال الذى كان له نتائجه المعروفة على مسيرة التاريخ الإسلامى ، وهى نتائج برزت بوضوح منذ عصر ما يسمونه بالفتنة . ومع ذلك لم تأت الرواية عند مستوى هذا الموضوع الخطير ، ولا عند مستوى نتائجه التاريخية .

كان الأمويون يرون أن المال مال الله ، وأنهم خلفاء الله على هذا المال ، يوزعونه بالصورة التى يبغون ، وكان أبو ذر يرى أن المال مال المسلمين ، ولكل مسلم الحق فى هذا المال ، مثل مالمعاوية ، ومالغيره من حكام بنى أمية .

وكان كل ماورد فى هذه الرواية حول تلك القضية ، هو بضعة أقاويل تناثرت فى فصول محددة هى : « الثائر » و « الاشتراكى » و « البلاء » .

ففى فصل « الاشتراكى » يرد هذا الحوار بين معاوية وأبى ذر : ــ

« ــ يا أبا ذر ، لقد اشتكى الأغنياء منك ، وقالوا إنك تؤلب الفقراء عليهم .

ــ إنى أنهاهم عن الكنز .

ــ ولم

ــ لقوله تعالى ﴿ **والذين يكنزون الذهب والفضة ، ولا ينفقونها فى سبيل الله فبشرهم بعذا ب أليم** ﴾ .

ــ إن الآية نزلت فى أهل الكتاب .

ــ بل نزلت فينا وفيهم .

ــ إنى آمرك أن تكف .

ــ والله لأستمرن على دعوة الناس إلى الزهد ؛ ولأبشرن الكاذبين بعذاب النار .

ــ خير لك أن تنتهى عما أنت فيه .

ــ والله لا أنتهى حتى توزع المال على الناس كافة » .

وفى فصل « البلاء » ، يدور حوار مثل هذا ، بين أبى ذر وعثمان : ـ

« ـ أنت الذى تزعم أنا نقول : يد الله مغلولة ، وأن الله فقير ونحن أغنياء .

ـ لو كنتم لا تزعمون لأنفقتم مال الله على عباده ، نصحتك فاستغششتنى ونصحت صاحبك فاستغشنى .

ـ كذبت ، ولكنك تريد الفتنة وتحبها ، قد ألبت الشام علينا .

ـ اتبع سنة صاحبيك ، لا يكون لأحد كلام عليك .

ـ مالك وذلك ، لا أم لك .

ـ والله ، ما وجدت فى غدرا ، إلا الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر » .

تتناثرت مثل هذه الأقاويل فى بعض الفصول ، دون أن تكون محور ارتكاز ، فى رواية تدور حول أبى ذر ، وفى عصر الفتنة التى اشتعلت بسبب قضية المال . وقد أجهضت كل هذه الأقاويل ، ونفى أبو ذر بعيدا إلى مدينة الربذة ، ومات وحيدا ليس معه غير زوجته العجوز .

ربما كان السبب فى ذلك هو التمسك الحرفى بعرض التاريخ . فالسحار لا يريد أن يخالف ما ورد فى الكتب القديمة حول سيرة أبى ذر ، ومن هنا فهو يعيدها مسلسلة حسب التقاويم التاريخية ، ويتابع مراحل حياته ، منذ أن نشأ صغيرا فى قبيلته ، ثم رحيله إلى خاله ، ثم رحيله إلى مكة وارتباطه بالدعوة الإسلامية ، وتلقيه الوصايا والتعاليم النبوية ، ثم حياته فى عصر أبى بكر ، وفى عصر عمر ، ومعارضته للبيت الأموى ، ثم نفيه ، وأخيراً وفاته تحت عنوان « إلى دار البقاء » .

وهو فى كل ذلك يحاول أن يكون قريبا من النصوص التاريخية ، لا يخرج عنها ، ولا يمنحها وجهة نظر خاصة ، فضلا عن أن يعارضها ، إنه ينظر إلى تلك النصوص التراثية نظرته إلى الشئ المقدس ، يعرضه على الناس وراء زجاج شفاف ، وكل ما عليهم أن يتبركوا به دون أن يمسوه .

إنه يبدأ روايته بالحديث الشريف : « ما أقلت الخضراء ، ولا أظلت الغبراء ، رجلاً أصدق من أبى ذر » ، وهو ينهيها بالحديث الشريف : « تمشى وحدك ، وتموت وحدك ، وتبعث وحدك » ، وبين البداية والنهاية تتوالى النصوص مليئة بالحكم والعظات والوصايا النبوية .

وهو فى كل ذلك ينظر إلى أبى ذر نظرة مقدسة ومنحازة تنبع عنها عناوين بعض الفصول التى تفصح عن شعور المؤلف ، من مثل : ـ

بصيص من نـور ـ انبلاج الفجر ـ أجاب ربا دعاه ـ الثائر ـ الاشتراكى ـ إلى دار البقاء .

ليس عيبا أن ينحاز الكاتب إلى موضوعه . ففى الأدب قدر من الذاتية يمنح الموضوع الكثير من الألفة والمعايشة . ولكن العيب أن يخلط الكاتب بين الشخصية كتراث دينى لا ينبغى الخروج عليه ، وبين الشخصية الأدبية التى يجب أن يتحقق لها قدر من الواقعية ، يقترب بها من التركيب البشرى فى قوته وفى ضعفه أيضاً .

٧ـ٤

وقد انعكس هـذا على الشكل الفنى للرواية ، فجاءت فاترة ، لا يحتـد فيها الصراع ، ولا تتصادم الآراء ، ولا تحمل وجهة نظر خاصة . كل ما فيها من فن هو مجرد أسلوب قصصى تعليمى ، يجيد البداية ، ويجيد بعض الأمور المشوقة ، وبعض عناصر الحوار ، ثم يجعل كل ذلك وسيلته لتصوير البطل فى صورة مثالية لامساس بأبعادها التاريخية .

ومن هنا جاءت النهاية فاترة ، لاتتناسب مع حياة هذا الثائر ، ولا مع ما يعتنقه من مبادئ ثورية ، ولا مع فكرة الاشتراكية التى شرحها المؤلف فى تصديره بإفاضة .

فقد نفى أبو ذر فى نهاية الرواية بعيدا ، وعاش منهكاً وحيدا مع زوجه ، قد تفرغ للعبادة ، وابتعد عن حياة الناس ، ثم لقى ربه فى هدوء ، ولم يشترك فى جنازته سوى بضعة من المسلمين ، كانوا يمرون بمحض المصادفة .

ولم يبدع المؤلف أية وسيلة فنية ، توحى ببقاء دعوته ، وتتناسب مع حياة هذا الثائر ، الذى نقلت الأجيال أخباره ، ولم تأت النهاية ترمز إلى استمراريته فى وجدان الناس .

وربما كان السبب فى ذلك هو التمسك الحرفى بالنصوص الدينية ، فقد وقف المؤلف عند ظاهر الحديث الشريف « تمشى وحدك ، وتموت وحدك ، وتبعث وحدك » فجعل أبا ذر يموت وحيداً بين الجبال ، دون أن يوحى بامتداد دعوته بين الأجيال .

حقاً قد يعيش الثائر وحده ، لأنه يتميز بتركيبة خاصة تجعله يبدو غريباً بين الجموع ، وحقا قد يبعث وحده فى مكانة مميزة لا يشاركه فيها غيره من غمار الناس ، ولكن أن يموت وحده فهذا هو الظاهر فقط ، والأدب لا يقف عند حدود الظاهر ، فلو مات الثائر وحده ، وانتهت مبادئه بموته ، لما كان هناك مبرر لثورته ، ولا معنى لتضحيته ، قد يموت وحده ، وقد يدفن فى هدوء ، هذا هو الظاهر فقط ، أما ما هو وراء الظاهر فان الثائر كالشهيد ، يظل خالدا بأفكاره ، ويظل دائما من يحمل المشعل بعده ، يسير على خطوه .

وتلك العبرة هى التى كان يجب أن تقف عندها الرواية ، وأن تتبنى فى نهايتها ما يوحى بذلك ، عن طريق طفل صغير ، أو رمز من الطبيعة ، أو أحاديث يرددها الناس عنه ، أو غير ذلك من وسائل تفيد الاستمرارية والخلود .

٧ ـ ٥

بعد مقتل الإمام على فى أحداث الفتنة الكبرى ، كتب ابن عباس إلى الحسن رسالة جاء فيها : ـ

« واقتد بما جاء عن أئمة العدل ، فقد جاء عنهم أن الكذب لا يصلح إلا فى حرب أو إصلاح بين الناس ، وأعلم بأن عليا أباك إنما رغب الناس عنه إلى معاوية ، أنه آسى بينهم فى الفئ ، وسوى بينهم فى العطاء ، فثقل عليهم ، وأعلم أنك تحارب من حارب الله ورسوله ، فى ابتداء الإسلام حتى ظهر أمر الله . فلما وحد الرب ، ومحق الشرك ، وعز الدين ، أظهروا الإيمان ، وقرءوا القرآن مستهزئين بآياته ، وقاموا إلى الصلاة وهم كسالى ، وأدوا الفرائض وهم لها كارهون ، فلما رأوا أنه لا يعز فى الدين إلا الأتقياء الأبرار ، توسموا بسيما الصالحين ، ليظن المسلمون بهم خيرا ، فمازالوا حتى أشركوهم فى أمانيهم ، وقالوا حسابهم على الله ، فإن كانوا صادقين فإخواننا فى الدين ، وإن كانوا كاذبين كانوا بما اقترفوا هم الأخسرين . وقد منيت بأولئك وأبنائهم وأشباههم ، والله مازادهم طول العمر إلا غيا ولازادهم لأهل الدين إلا مقتا »

هذه الرسالة التى أوردها السحار فى روايته « آل البيت » (ص ٢٣٤) . يمكن أن تكون مدخلنا الصحيح لفهم هذه الرواية .

والرواية تتعرض لتاريخ آل البيت خلال ثلاثة أجيال : جيل الرسول وأزواجه ،

جيل الإمام على وفاطمه ، جيل الحسن والحسين ، وقد صدرت الطبعة الأولى سنة ١٩٤٨ وقبل ثلاثية نجيب محفوظ بسنوات كثيرة .

وهى تتعرض لفترة من أخطر فترات التاريخ الإسلامى ، وهى فترة الفتنة الكبرى التى اختلطت فيها الأوراق ، وتضاربت مشاعر كثيرة من حقد وحب ، وكره وإخلاص ، وظلم وعدل ، ونفاق واستقامة ، وتدخلت عوامل كثيرة بعضها خارجي وبعضها داخلى ، لتذكى نار الفتنة التى هزت النفوس ، وهى حديثة عهد بعصر الرسول وصاحبيه . إنها ، باختصار ، تتناول ما أسميته فى الكتاب الأول بمرحلة « سقوط النظرية » حين اختل الميزان ، وضاع العدل ، وعاد الناس إلى جاهليتهم وأشد ، وسيطر العنف ، وتحرك الجميع بفكرة الفعل ورد الفعل .

كانت الفرصة متاحة أمام السحار ، لينشئ رواية أجيال ، تقوم على أحداث تاريخية ، وتصور تلك المرحلة المتداخلة .

وكانت الفرصة متاحة أيضا ، لأن يوظف السحار إمكانات الفن الروائى ، الذى مارسه من قبل ، والذى يمكن أن يمكنه من نقل تلك المرحلة ، بكل ما فيها من عواطف متداخلة ، وصراع ممتد ، ومشاعرمختلطة ، وأفكار متضاربة .

ولكن الرواية أجهضت قبل أوانها ، وتحول كل مافيها من امكانات الفن الروائى إلى إطار خارجي ، يقوم بوظيفة الأسلوب القصصى ، الذى همه أن يعرض الموضوع فى صورة مشوقة وجذابة .

ربما لأن السحار لم يرد أن يكتب رواية ، ولكنه أراد أن يعرض تاريخا . فهو هنا أقرب إلى المؤرخ منه إلى الأديب ، يحرص على الأحداث التاريخية ، وقد يعلق عليها فى بعض الأحيان ، ولكنه على أى حال لا يغيرها ولا يؤولها .

وقد انعكس هذا على منهج الرواية ، فالمؤلف يتمسك بالتسلسل التاريخى ، ويتابع الأحداث منذ عهد النبى صلى الله عليه وسلم وحتى مقتل الحسين ، ومرورا بغزوة بدر ، وغزوة حنين ، وفتح مكة ، وتولية أبى بكر ، وعمر ، ومقتل عثمان ، وتولية على ، وموقعة الجمل ، وصفين ، وحرب الخوارج ، ومعاوية وأنصاره ، وتنازل الحسن ، وتولية الحسين ، ويزيد وموقعة كربلاء .

وهو حريص على جمع الأخبار التاريخية ، وإيراد الخطب الطويلة ، والتفصيل من

أجل التفصيل وحده ، حتى لو لم يكن وراءه مقتضيات فنية ، فهو مثلا يتابع حرب صفين ، ويسجل أحداثها ، فى صفحات طويلة ، تمتد من ص ١٥٢ وحتى ٢١٦ ، وهو يتابع كذلك خروج الحسين فى صفحات كثيرة أيضا ، تمتد من ص ٣٠٨ وحتى ص ٣٩١ .

بل أن الفصول تتحول إلى سرد تاريخي ، يورده المؤلف حرصاً على الأخبار التاريخية ، حتى لو كانت هذه الأخبار تخلو من شخصية من شخصيات آل البيت ، أو كانت هذه الشخصية ترد عرضا ، ولا تمثل محور ارتكاز فى الفصل ، فهو مثلا يخصص الفصل / ٦ للحديث بالتفصيل عن غزوة حنين . لمجرد أن الأمام على قد اشترك فيها ، والفصل / ٧ يخصصه للحديث عن تولية أبي بكر . والفصل / ٩ عن بيعة عمر ، والفصل / ١٢ عن تولية عثمان ، والفصل / ٢٧ عن معاوية .

وسيطرة التاريخ هى التى جعلته يكرر بعض الأحداث دون داع فنى ، فقط لأنها وردت بصورة وبأخرى فى كتب التاريخ ، فهو حريص على تكرارها محاكاة للتاريخ .

يدخل رجل على الحسن بعد أن سلم الأمر لمعاوية ، ويقول له ساخرا : « السلام عليك يا مذل المؤمنين » ، فيجيبه : « كانت جماجم العرب بيدى ، يسالمون من سالمت ، ويحاربون من حاربت ، فتركتها ابتغاء وجه الله » .

ترد هذه الحادثة ص ٢٤٢ ، وكانت كافية فى شرح موقف الحسن لمعاهدة السلام مع معاوية ، ولكن المؤلف فى الصفحة التالية مباشرة ، يذكر أن سليمان بن صرد ، دخل على الحسن وقال : « السلام عليك يا مذل المؤمنين » فأجابه : « ولكنى أشهد الله وإياكم أنى لم أرد بما رأيتم ، إلا حقن دمائكم ، وإصلاح ذات بينكم ، فاتقوا الله ، وارضوا بقضاء الله ، وسلموا الأمر لله ، والزموا بيوتكم ، وكفوا أيديكم ، حتى يستريح ويستراح من فاجر » .

كانت إحدى الحادثتين كافية فى الدلالة الفنية ، ولكن السحار يترك نفسه مع الأحداث التاريخية ، ويجذبه ما فيها من أسلوب جزل ومواقف نبيلة ، فينشرها أمام القارئ ، بغية فى إثارة نخوته .

٦ ـ ٧

وكان لهذا الموقف من المؤلف ، مردوده الذى أصاب الرواية فى بنيتها الفنية فهى قد اكتظت بالأحداث التاريخية والحكم والأشعار والخطب حتى أتخمت ، وهو لم يوظف كل هذا المحتوى توظيفا فنيا ، بحيث يتحول إلى لبنة فى المعمار الفنى . وكانت النتيجة هي عودة التراث بكل محتوياته ، قد يلبس ثوبا قصصياً جذابا ، ولكن مضمونه وشكله لا يزال ثابتا صامدا .

حقاً ، إن النهاية فى هذه الرواية تبدو أقوى منها فى رواية « أبو ذر الغفارى » . فمقتل الحسين هنا لم يذهب هباء ، ولم تضع دماؤه هدرا فوق رمال الصحراء ، بل ظلت تحفز الهمم ، وتحث الأجيال .

يعلق المؤلف فى النهاية على مقتل الحسين ، فيقول : « فسالت دماء الحسين الزكية ، لتزلزل ملك بنى أمية ، وتقوض أركانه ، فقد كان الحسين ميتا أخطر منه حيا » ، أو يقول : « وسيترعرع ذلك المقت على كر الأيام ، ليزيل ملك آل أبى سفيان » أو يقول فى الأسطر الأخيرة :

« وانطلق الركب حتى أناخ بباب مسجد الرسول ، فدخل الناس وفى القلب حسرة ، وفى النفس لوعة ، ووقفت أم كلثوم أمام قبر النبى تبكى ، وتقول : السلام عليك يا جداه إنى ناعية اليك ولدك الحسين » .

يكرر المؤلف فى النهاية مثل هذه اللغة التى تبدو قوية ، تحرك المشاعر وتجعل لتضحية الحسين معنى تتناقله الأجيال ، ولكن رغم ذلك يظل بعيدا عن الأسلوب الفنى للرواية ، إن المؤلف يتدخل بطريقة مباشرة وزاعقة ، ولا يترك للموقف الروائى يوحى دون أن ينص ، ويشير دون أن يقول .

ـ ٨ ـ

فرق بين السحار وثروت أباظة .

السحار يعيد الحياة إلى التراث ، ينفخ فيه من روحه ، فيجعله يمثل بيننا كما كان ، وكأن شريطا سينمائيا ، يحيل الماضى إلى مشاهد نتفرج عليها .

أما ثروت أباظة فهو يعيد التراث إلى الحياة ، هو لا يكتفى بمشاهدة الماضى

والفرجة عليه ، ولكن يجعله يتحرك بيننا بأسماء معاصرة ، وأماكن معاصرة ، وأحداث معاصرة ، وتكون كلمة « السيارة » فى روايته عن يوسف عليه السلام ، تعنى هذا الموتور المتحرك ، ولا تقف عند معنى السيارة ، كما ورد فى سورة يوسف ﴿ **وجاءت سيارة فأرسلوا واردهم** ﴾ .

السحار يبعث الحياة فى التاريخ ، ويجعله يتحرك أمامنا بكل شخوصه ومواقفه وتفصيلاته ، وبطريقة قصصية ، تجعل له بداية ونهاية وأحداثاً متطورة .

أما ثروت أباظة فهو يبعث مغزى الماضى ، ويجعله يتحرك بيننا فى أحداث عصرية ، دون اهتمام بالتفصيلات التاريخية .

إنه ينظر فى قصص الأنبياء ، ويستخلص من كل قصة « عبرتها » ، ثم يبعث فيها الحياة ، مثلا لأولى الألباب .

السحار يقف عند الزمن الماضى ، ولا يتجاوزه .

أما ثروت أباظة فيسحب الماضى إلى الحاضر ، ويدمجه فيه .

وبذلك يخطو أباظة خطوة بعد السحار .

إنه يصدر عن ثقة فى الماضى ، ويراه يحمل إمكانات الحياة ، فيبعثه من جديد .

فإذا كان الناس قد اعتادوا أن يقيموا هوة بين الماضى والحاضر ، يعيشون الماضى فى قلوبهم ، ويقرءونه فى كتبهم ، ويعيدونه فى صلواتهم وضمائرهم ، ولكنهم حين يضطربون فى حياتهم اليومية ، فانهم يمارسون حياة منبتة عن الماضى ـ إذا كان الناس قد اعتادوا على ذلك ، فإن ثروت أباظة يريد أن يعبر الهوة بين الماضى والحاضر ، وأن يجعل الماضى مستمراً فى الحاضر .

٨ ـ ١

فى ضوء هذا السياق ندرك تماما تجربة الأستاذ ثروت أباظة فى رواياته الأخيرة ، وخاصة : الغفران ، طارق من السماء ، خشوع .

إنه يحاول أن يحيى قصص الأنبياء من جديد ، وأن ينقلها من مجرد نصوص تتلى فى المناسبات ، إلى واقع يعيش بين الناس ، إنه يلجأ إلى رمز كل قصة ، وإلى الأحداث الرئيسة الكلية ، فيضفى عليها مسحة عصرية ، إن القصة عنده لاتفقد كيانها ،

لا يفلسفها بطريقة مغرقة فى الرمزية ، ولا يضفى عليها معانى فكرية مجردة ، فتفقد القصة خصوصيتها ، إنها تحتفظ ببساطتها وبهدفها الرئيسى ، ولكنها تحول إلى حياة ، تنقل من المتحف التاريخى ، ومن مراسم المناسبات إلى حقيقة فعلية ، إنه يمنحها أسماء معاصرة ، وأماكن معاصرة وأحياناً إسقاطات معاصرة ، ولكن بقدر حتى لا تنحرف عن مضمونها وعن هدفها و بإختصار تحتفظ بكينونتها ، ولكنها تنزل إلى الأرض ، إن المعانى والأهداف والرموز السامية ، تنقل من السطور ومن المناسبات ، وتتحول إلى واقع يمشى بين الناس ، فقط يوسف يصبح «صديق» ، وموسى يصبح « سامى » ، ومحمد يصبح « منصور » ، وتنزل هذه الأسماء إلى الواقع ، وتتحرك بين الناس ، وتدخل فى صراع ، وتحاول أن تجعل الخير ينتصر على قوى الشر ، إن الرموز تظل كما هى وأن تغيرت الأسماء ، ومن هنا يمكن لهذه الروايات أن تظهر على المسرح دون حرج ، لأننا فى تلك الحالة تجعل الرموز هى التى تتحرك وتمثل ، إن الأنبياء كأشخص لا يظهرون ، يظل اسم يوسف وموسى ومحمد بعيداً عن التشخيص والتجسيد ، ولكن الهدف أو الرمز الذى يمثله كل اسم ، يمكن أن يظهر من خلال شخصية أخرى جديدة ، قد تكون سامى أو الصديق أو منصور أو غيرهم .. ، ولكن يظل الهدف واحدا ، إن الشخصية هنا لاتقصد لمسماها ولكن تقصد لهدفها . انه لا حرج فى أن تلعب دورها على خشبة المسرح ، لأنها فى النهاية تعمل على انتصار الخير ، إن الهدف دينى وإن ظل بعيدا عن المساس بشخصية الأنبياء .

٨ ـ ٢

رواية الغفران مثلا تأخذ الرمز الكامن فى قصة يوسف عليه السلام ، فتحوله إلى واقع عصرى ، إن صديق يتعرض لاضطهاد أخويه عبد الغنى وعبد الودود ، ويحاولان قتله حتى يستأثرا بالمال وحدهما ، ويهرب صديق وتصدمه سيارة ، ويحمله صاحب السيارة ، وهو ضابط كبير يشرف على السجن ، إلى بيته ، ويتبناه . ثم يتعرض لإغراء زوجه ويدخل السجن ، ثم يعلو نجمه ويتخرج فى كلية الاقتصاد ، ويعمل بمكتب الوزير ، ثم يتصل بأخويه ، ويكشف لهما حقيقة الأمر ويسألانه الغفران والصفح فيقبل .

الرواية إذن كما يوحى عنوانها ، تركز على رمز الغفران الذى استخلصه من قصة يوسف ، وتحاول أن تعرض أحداث يوسف فى مقابل عصرى ، إن المقابل العصرى هنا ليس مطلوبا فى حد ذاته ، ولكنه مطلوب فى موازاة لأحداث القصة الأصلية ، وللتأكيد

على صفة الغفران ، إنه مقابل لا يملك المؤلف إزاءه حرية كبيرة ، لأنه لم يخلقه تماما من العدم ، بل هى أحداث موجودة فى قصة دينية تتناقلها الأجيال ، وتحمل هدفا إنسانيا كبيرا ، وكل ما هنالك أن المؤلف قد أراد أن يحيى هذا الهدف خلال أحداث عصرية ، فالشخصيات والأحداث هنا ما هى إلا « ديكور » لإبراز المعنى الرئيسى .

٨ ـ ٣

وقل شيئا مثل هذا عن رواية « طارق من السماء » ، إنها تأخذ الهدف الرئيسى من قصة « موسى » فتحيله إلى واقع عصرى .

سامى ساعة مولده ، تخشى عليه أمه من ثأر قديم ، فتسلمه إلى أخته ، التى تركب سفينة فوق النيل ، وتتوجه إلى العمدة ، الذى يزمع أن يتبناه ، ويشب سامى رجلا قويا خارقا ، ويصرع طفلا فى المدرسة لأنه تشاجر مع أخية مأمون ، فيهرب إلى مصر ، ثم يلتحق بشركة فى سيناء ، ويظهر له الخضر فى أحلامه ، ويشرح له عدالة الله ، ثم يأمره بأن يعود إلى مصر ويقف ضد الظلم .

وكان العمدة طاغية قد تمادى فى ظلمه ، فعزم سامى أن يقف ضده ، واستمال إليه أخاه « مأمون » ومجموعة من أهل بلده ، الذين تعرضوا لظلم العمدة ، وكون فريقا يقفون أمام طغيان العمدة ، حتى استطاع فى النهاية أن ينتصر على العمدة ، وأن يجبره على مغادرة القرية ، وأن يسلمها إلى أهلها لكى يقوموا بحكم أنفسهم بأنفسهم ، وعن طريق الانتخاب والشورى .

٨ ـ ٤

ورواية « خشوع » لاتفهم إلا فى موازاة أحداث السيرة النبوية ، منصور ينتمى إلى أسرة شريفة قوية ، يموت أبوه وهو فى بطن أمه ، وتموت أمه وهو صغير ، فيتبناه جده ويربيه على الاستقامه وحسن الخلق .

إن الرواية تتحول إلى مجموعة مواقف لشخصية منصور ، إن الرابط الذى يجمع بين هذه المواقف هو شخصية البطل ، ودون هذا الرابط تتفكك الرواية ، إنها مواقف عن منصور وهو فى المدرسة ، وهو فى الكلية ، وهو يعمل محاميا .

إن الهدف الرئيسى الذى يكمن وراء سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم هو إيمانه بالمبدأ ، ممثلاً فى شعار « لا إله إلا الله محمد رسول الله » ، وتأتى رواية « خشوع » ،

وللعنوان دلالته ، فتكشف من خلال أحداث عصرية عن هذا الرمز ، إن منصور من أول الرواية إلى آخرها قد استسلم للمبدأ ، وخشع أمام الشعار الديني وانطلق يحققه في كل مواقفه ، حتى استطاع أخيرا أن ينتصر على الباطل ممثلا في رفعت ، وأن يذعن الجميع للمبدأ ،وأن تنتهي الرواية وهي تقول :ـ

« وخشعت الأصوات للرحمن فلاتسمع إلاهمسا . وعنت الوجوه للحي القيوم » وكأنما أصبحت قلوب الجميع قلبا واحدا ، يردد في إيمان عميق ووجيب نوراني : « لا إله إلا الله ، محمد رسول الله » .

٨ ـ ٥

يقول القرآن الكريم في سورة يوسف ﴿ **قالوا يأبانا مالك لاتأمنا على يوسف ، وإنّا له لنا صحون أرسله معنا غدا يرتع ويلعب ، وإنّا له لحافظون . قال : إني ليحزنني أن تذهبوا به وأخاف أن يأكله الذئب وأنتم عنه غافلون ، قالوا لئن أكله الذئب ونحن عصبة إنّا إذاً لخاسرون** ﴾ .

ويقول ثروت أباظة في رواية « الغفران » :ـ

« وهكذا لم يكن غريباً أن يأتي عبد الغني إلى أبيه :ـ

ـ أترك لي صديق أخرج به إلى الدنيا .

ـ أخاف عليه .

ـ مني .

ـ من غيرك .

ـ سأخرج به أنا وعبد الودود وزوجتانا .

ـ أين تذهبون به ؟

ـ إلى حيث يلعب هو ونتسلى نحن .

ـ أين ؟

ـ إلى الملاهي .

ـ الملاهي ؟

ـ مالها ، أليست للأطفال .

ـ أى نعم ، ولكن ألعابها خطيرة .

ـ ونحن معه ؟

ـ الآلات لا قلب لها .

ـ ولكن قلوبنا معه .

ـ أخاف عليه .

ـ توكل على الله » (ص٥٤) .

حرصت على هذين الاقتباسين أحدهما وراء الآخر ، لأبين بصورة عملية أن ثروت أباظة كان يكتب رواياته وفى ذهنه مثال مسبق ، إنه لم يخترع الأحداث ، ولم يترك لذهنه أن يتخيل ما شاء له التخيل ، إنه يكتب فى موازاة مثال لآخر ، يحرص جهده على أن يعرضه بأمانة ودقة ، إن كل مايغيره هو الأسماء والأماكن وبعض الإشارات المعاصرة ، أما الهيكل الرئيسى لرواياته فهو يتبع فيه المثال المنشود ، أما مغزى وهدف هذا الهيكل فهو ما يعنيه بالدرجة الأولى .

هنا كما فى الاقتباس يحرص على أن يجرى الحوار على نسق من سورة يوسف ، وهناك فى « طارق من السماء » أو فى « خشوع » يحرص على هذا المنهج ، يذكر القرآن الكريم أن فرعون قد غرق فى اليم ، ولا بد أن يحتال ثروت أباظة لذلك وبطريقة عصرية ، فيذكر أن سامى قد صنع « كوبرى » على النهر شبيه بما يصنع فى الجيش ، وحين تبعه رهط العمدة قطع « الكوبرى » فهبط بهم فى الماء . وتذكر السيرة النبوية أن محمداً صلى الله عليه وسلم قد سماه والده « محمودا » ليحمده أهل السموات والأرض ، وأن والده قد مات وهو فى بطن أمه ، وأن والدته قد ماتت وهو صغير ، وأن جده قد حضنه بعد ذلك ، وأنه تزوج ثرية هى خديجة لاعائل لها . الخ .

ويأتى ثروت أباظة فيوازى هذه الأحداث بأحداث مشابهة ، فليكن اسم البطل على وزن مفعول ، وليكن « منصورا » لكى ينصره أهل السموات والأرض ، وليمت أبوه وهو فى بطن أمه ، ولتمت والدته بعد ذلك ، وليحتضنه جده ، وليتزوج من « سامية » وهى ثرية لا عائل لها ... الخ .

وقل مثل هذا فى بقية أحداث الرواية ، فتدرك بعد ذلك أن ثروت أباظة ليس حرا فى اختيار أحداثه ، وأنه ألزم نفسه بنسق مسبق لا يحاول أن يتعداه إلا بقدر معلوم ومقصود .

٨ ـ ٦

وهنا المدخل الرئيسى لتقدير تجربة « ثروت أباظة » حق قدرها ، إنها لا تؤخذ منفصلة دون النص الأصلى ، ولكن تؤخذ كما هدف صاحبها فى موازاة النص الأصلى .

وهنا لزم أن تتغير لغة النقد ، فليس حتما أن نطبق عليه قواعد الفن القصصى ، لشكل يخترع صاحبه الأحداث اختراعاً ، ويحاول فيها أن توهم بالواقع ، وأن يجسد أبطاله فى صورة لحم ودم ، وأن تتحرك المواقف فى صورة سببية ، وتنتهى إلى نهاية منطقية مبررة .

ليس حتما هذا ، ولكن الحتم أن تجربة ثروت أباظة يجب أن تخلق قواعدها الفنية ، أى تنقد منها وفيها إن صح هذا التعبير .

قد يقال مثلا إن رواياته تلك ، وبنوع خاص رواية « خشوع » ، تبدو مفككة غير مترابطة ، فهى مجموعة أحداث لا يجمعها رابط سوى الشخصية الرئيسية ، والتى هى محور الرواية .

ولكن هذا القول يبدو غير وارد من خلال منظار التجربة الخاصة لثروت أباظة ، إنه يكتب رواية معاصرة على نسق السيرة النبوية ، وإنه يحرص على أن تكون الشخصية الرئيسية للرواية مرآة لسيرة الرسول صلى الله عليه وسلم ، وانه يريد إحياء مواقف السيرة النبوية فى صورة عصرية جديدة يحياها الناس ، ويتشربون أهدافها .

وقد يقال أيضا إن رواياته تبدو مفتعلة متشنجة ، إن موقفا يقوله المأمور لمنصور فى رواية « خشوع » :

« أنت اليوم أمل لأمة بأكملها وليس لمركز واحد ، إن التجربة التى ترددها من وقوف الحق أمام جموع الباطل ينظر إليها الناس فى كل مكان ، وربما نظر إليها العالم أجمع حين يعلم بأمرها » .

إن موقفا كهذا قد يبدو أكبر بكثير من حجم « محامى » يعمل فى الأقاليم ، ولكن منظار التجربة الخاصة لثروت أباظة يقول بغير ذلك ، إن مقياس النص الأصلى الذى يقبع فى ذهن المؤلف ، يرى أن هذا ليس كثيرا على حجم رسالة ، هى الرسالة المحمدية التى هزت العالم بأجمعه .

وقد يقال إن الجو الدينى طاغ على تلك الروايات ، فتحولت إلى نصوص دينية ، وتضخمت بالاقتباسات المقدسة ، وغلبت عليها نبرة الوعظ والتوجيه . وإن كل هذا قد يحرم الرواية من الانطلاق مع « شيطان » الفن ، ومن التفنن فى خلق الأحداث .

ولكن ثروت أباظة بمنظار تجربته الخاصة ، لا يهدف إلى أن ينطلق مع شياطين الفن ، كما يحلو له ، أو كما يحلو لها ، إنه يقيد نفسه بأحداث خاصة ، وبأهداف خاصة ، إنه يعرض قصصا دينية ، ويبغى أهدافا سامية موجهة ، إن هذه النية هى التى توجه عمله ، وليست شياطين الفن فى تلك الحالة هى التى توجهه .

قد يقال هذا وغيره ، ولكن هذه الأقاويل رغم وجاهتها الظاهرة ، لاتصدر من خصوصية التجربة ، إنها تصدر من مقاييس مسبقة ومستخلصة من تجارب أخرى مختلفة .

أما هذه التجربة الخاصة فانها تقول بلسان ثروت أباظة نفسه « أننى أعمد إلى الهدف الرئيسى من قصص الأنبياء ، فأحاول أن ألبسه ثوبا عصريا ، وأسماء عصرية ، وأحداثا عصرية ، لكى يتحول هذا الهدف إلى واقع ملموس ، يتحرك بين الناس ، ويحرك الناس » .

٨ ـ ٧

ويخيل لى أن ثروت أباظة قد نجح فى تجربته تلك ، فقد استطاع أن يجعل قصص الأنبياء تعيش فى واقع الناس ، خلصها من كونها نصوصا للتلاوة إلى حياة ملموسة ، ومنحها إيحاءات معاصرة دون أن تفقد شخصيتها ، كان يشير إلى هذا أو ذاك من الناس ، وإلى هذه أو تلك من الوقائع ، سخرها لكى تنتصر للحق فى واقعه ، ومنحها قوة المقاومة للشر والظلم والباطل ، إن هذه السجون التى تملأ بالأبرياء يجب أن تزول ، وإن هذا العمدة ومن هو على شاكلته يجب لقوى الحق أن تجابهه ، وأن جبروت رفعت وأمثاله يجب أن يوضع له حد .

وهـذه الـروح العصرية جعلته أكثر حرية ، وإلى حد ما ، فى معاملة أحداثه ، قلنا إن قصص الأنبياء قد تكلست ، وأصبحت عبارات محفوظة لاتقبل التغيير ، وتلقى فى المناسبات ، ولكن ثروت أباظة حين ربطها بالواقع ، أباح لنفسه قدرا لا بأس به من الحرية ، فهو قد خلص القصة من كثير من الخوارق ، أو جعل تلك الخوارق تأتى على هيئة أحلام ، وهو قـد رتب أحداث القصة ترتيبا تاريخيا ، تتوالى فيه الأحداث متتابعة وحتى النهاية ، حت لو اضطر إلى « حيلة فنية » ، فالنسوة يشككن فى عفة امرأة العزيز ، وتريد أن تختبرهن أمام جمال يوسف ، ولكن يوسف فى السجن كما شاع أمره ، وإذن فلا بأس من أن تلجأ إلى حيلة ، فتضع أمامهن صورة ليوسف فى حجمه وجماله ، فيكبرنه ويقطعن أيديهن .

وهذا القدر من الحرية الذى أباحه ثروت أباظة لنفسه ، جعله يتوسع فى الصراع البشرى ، مما كان يخشاه صاحب النصوص القديمة ، فسامى فى رواية « طارق من السماء » تجتاحه الحيرة بعد أن قتل نفسا ، وكادت الحيرة تؤدى به لولا أن ظهر له فى أحلامه الخضر فمنحه السكينه واليقين . وصديق فى رواية « الغفران » يكاديهم بالمرأة ويقبلها ، لولا أن تذكر الآية الكريمة ﴿ **إن الذين اتقوا إذا مسهم طائف من الشيطان تذكروا ، فإذا هم مبصرون** ﴾ .

٨ ـ ٨

وموهبة ثروت أباظة القصصية ، والتى أذكتها أعماله الإبداعية السابقة ، والتى يلمسها القارئ فى رواياته ذات الشكل التقليدى حين كان يخلق الأحداث ، ويوجهها لخدمة مقتضيات الفن ، وللصنعة الروائية .

هذه الموهبة تتدخل هنا وفى الوقت المناسب ، فتمنح رواياته عن قصص الأنبياء مسحة فنية ، تبتدى فى الجو القصصى ، وتصوير المواقف ، ورسم الشخصيات ، وقبل كل شئ فى « البدايات الموحية » .

٨ ـ ٩

ونضع « البدايات الموحية » بين علامتى تنصيص ، لأن البداية هنا فى تجربة ثروت أباظة ذات مواصفات معينة ، تقحمك فى الموضوع من أول لحظة .

يقول أول رواية « الغفران » :

« حين الزمان عزيز ، والأيام آفاق عريضة من الابتسامات والناس يصدرون عن طيبة خالصة والضمائر نقاء صاف ، والحب يختلسه المحبون فيما يحسبون أنهم بنجاء من العيون الرواصد ، بينما أمرهم علن مهموس وحديث دائر ، كلما اجتمع من الأسرة اثنان » .

ويقول أول رواية « طارق من السماء » :

« كانت ولادة لم يشهد لها التاريخ مثيلا ، القلوب واجفة ، والنفوس هالعة ، والعيون زائغة . والأم تكتم صرخة الوالدات التى تطلقها كل أم ، لتعلن إلى العالم قدوم إنسان جديد إلى الحياة ، وعملية الولادة تقوم بها جدة الطفل القادم ، فمجئ القابلة إعلان ، وهم يحرصون على الكتمان غاية الكتمان ، الصمت يضرب خيامه على المنزل جميعا ، فالحديث همس ، والخطى تلمس الأرض لمسا ، ولا تجرؤ أن تطأها وطأ . وحول البيت رجال شداد غلاظ يستمعون ويراقبون ، فهم يعلمون أن موعد الولادة قد حان » .

يقول هذه البداية هنا وهناك ، فيقحم القارئ لتوه فى جو الرواية ، انها بداية أشبه بافتتاحية « الاوركسترا » ، تلخص جوهر العمل الفنى فى بضع نغمات ، تمهد له وتصاحبه حتى النهاية .

إن الأسطر القليلة فى بداية « الغفران » تمهد لجو التسامح الذى يسيطر على أحداث الرواية ، وأن الأسطر الأخرى فى رواية « طارق من السماء » تمهد لجو العنف الذى يصاحب بقية الرواية .

ـ ٩ ـ

وبعد ... فذلك هو تيار عودة التراث فى الرواية العربية ، تمتد نماذجه عبر الأجيال ، وستظل تمتد . فنحن فى مجال الإبداع الأدبى أو الفنى ، لا نستطيع أن نقيس الأشياء بمسطرة ، تحدد لكل تيار عصره ورجاله .

وهناك ملاحظتان حول هذه النماذج ، فهى ، أولا ، تلتقط الجزئيات من أحداث التاريخ ، وتركز على فترة ، أو عصر ، دون أن تنتبه للحركة القليلة ، أو للجوهر الذى يسير التاريخ . وهى ثانيا تقع تحت دائرة « التسلسل التاريخى » التى تتابع الأحداث ، أحيانا فى دقة وأمانة ، منذ البداية وحتى النهاية .

والملاحظتان ترتدان إلى شئ واحد ، وهو الحرص على عودة التاريخ ، بكل تفصيلاته ، وبكل تسلسله من حدث إلى حدث تال ، دون التحكم فى الأحداث والبحث عن العامل الرئيس ، وتوظيف التفصيلات وبقية الأحداث لخدمة الجوهر الأساس ، فى إطار فنى ينتمى إلى واقعه الخاص ، أكثر مما ينتمى إلى واقع التاريخ .

وقد كان لكل هذا مردوده على المضمون وعلى الشكل معا .

فنحن إزاء مضمون جامد ، يحاول المؤلف أن يبعث فيه الحياة . أو على الأقل يعيده إلى الحياة ، حقا قد يرتدى ثيابا معاصرة ، ولكن يظل جوهره كما هو دون تغيير أو تأويل .

وقد انعكس هذا على الشكل ، فبدا مجرد إطار خارجي ، يخدم المضمون ، ويبرزه فى صورة مشوقة ، إن المضمون المتمثل فى التاريخ هو الأساس ، وتأتى كل العناصر الفنية بعد ذلك ، من حوار أو تشويق ، فى خدمة هذا المضمون وزخرفته ، دون أن يندمج الاثنان ، المضمون والشكل ، فى رؤية واحدة ، تمثل خلقا جديدا مميزا .

الأدب الإسلامى

- ١ -

وقد برز فى الآونة الأخيرة مصطلح « الأدب الإسلامى » ، تناقلته الصحف وتحدثت عنه المجلات ، ونشرت حوله الكتب والمقالات ، وعقدت حوله الكثير من المؤتمرات ، وألقيت عنه المحاضرات ، وأصبح يدرس فى الجامعات ، وينظر له الكثير من النقاد والكتاب ، ويتابعون ملامحه فى مختلف الأجناس الأدبية ، ويلتزم به الكثير من الأدباء والمبدعين ، بل وأصبحت له جمعياته ومؤسساته الدولية .

وفى كل هذا دلالة ذات مغزى فى رصد الحركة الفكرية فى عالمنا العربى . تشير إلى أن « النموذج الإسلامى » - الذى سبق أن تحدثت عنه فى الكتاب الثالث - قد بدأ يبرز ويثير قدرا كبيرا من الاهتمام .

فلو أن - وهذا فى باب الفرض ليس غير - أحدا تحدث عن الأدب الإسلامى ، فى ظل نفوذ « النموذج الأوروبى » ، فى بداية هذا القرن الميلادى ، لما اهتم به أحد ، ولما وجد جهازا من أجهزة النشر تلتفت إليه ، ولا جامعة من الجامعات تتحدث عنه .

وقد قوبلت هذه الظاهرة بزوبعة من الأنصار والخصوم معاً .

فالأنصار يبشرون به على أساس أنه أدب المستقبل ، الذى يعبر عن تاريخ المنطقة ، ويبلور شخصيتها الثقافية ، ويحفظ لها خصوصيتها فى مقابل الغزو الحضارى من جميع الجهات .

أما الخصوم فيرونه حالة مرضية ، تدل على التعصب وضيق الأفق ، وتصدر عن عدوانية متحفزة ، وتخلط بين الإبداعات البشرية المتغيرة ، والمواقف الدينية الثابتة .

ولا أدل على قوة ظاهرة ما ، من أن يختلف حولها الأنصار والخصوم ، ومن أن يتشبث كل فريق بموقفه ، فهذا يعنى أن الظاهرة قد بدأت تتبلور فى كيان ، يحترمه الأنصار ، ويخشاه الخصوم .

وظاهرة الأدب الإسلامى ، فى ظنى ، مبررة حضاريا وتاريخيا ، وأيضاً بمنطق العدالة التى يجب أن تسود بين الجنس البشرى ، دون أن تخضع لاعتبارات سياسية تصدر عن مصلحة أو هوى .

وهذه المبررات تجعل من وجود الأدب الإسلامى شيئا طبيعيا لا يحتاج إلى التساؤل ، بل يصبح التساؤل عن غيابه مع توافر هذه المبررات ، أمرا واردا .

فنحن إزاء حضارة ، هى الحضارة العربية الإسلامية ، لها رؤيتها الفكرية المميزة والتى عكستها خلال تطبيقات متنوعة ، على مدى المراحل التاريخية الممتدة . وهى حضارة تنتمي إلى تراث المنطقة ، التي تعتنق قوة أخرى وراء هذا العالم المحسوس ، والتى بشرت بأديان ثلاثة (اليهودية والنصرانية والإسلام) ، كروافد متنوعة لأصل واحد ، يشير إلى تلك القوة الكامنة وراء الأحداث التاريخية المختلفة .

والإسلام هو الذى منح الحضارة العربية وجودها المميز ، ووضعها فى مهب التاريخ ، ومنحها صفة العالمية ، كما ذكرنا فى فصل التاريخ من الكتاب الأول ، ولولاه لظل العرب على هامش التاريخ . قد تكون لهم مبادئهم الخلقية ، التى تقوم على الفروسية والنبل ، ولكنها دون الإسلام تظل حالات فردية ، أو فى نطاق قبلى لا تستطيع أن تؤثر على مجرى التاريخ .

فحضارة هذه شأنها ، ليس عجبا أن يكون لها أدبها ، الذى يعبر عن خصوصيتها ، وتمثل ميولها الإبداعية . بل العجب كل العجب ألا يكون لها هذا الأدب ، لأن غيابه يدل على تخلف الظواهر عن نسقها المطرد ، الذى اعتاده المرء حسب ماتهديه تجربته ، وحسب ما يستنتجه من وقائع التاريخ .

والعجب أن يتقبل البعض فكرة الأدب اليهودى ، أو الأدب المسيحى ، ولا يتقبل فكرة الأدب الإسلامى .

فالحديث عن الأدب اليهودى متواتر ، ولا يقابل بالتساؤل أو الاستغراب ، بل يقابل بالصمت أو الاعجاب .

وهو حديث يمتد على مدى التاريخ ، وخلال « الخارة » اليهودية التى تتسكع على دروب التاريخ ، فى قرطاجنه ، وفى بابل ، وفى فلسطين ، وفى اسبانيا ، وحتى فى مكة والمدينة .

وهـو حديث ترتفع نبرته فى العصر الحديث ، حينما تتـزايد الجاليات اليهودية فى أمريكا ، وحينما يسيطـرون على المال ، والنساء ، ومناطـق النفـوذ ، وأوراق الإنتخابات ، فانه يقابل بالتشجيع وبجوائز نوبل ، وباهتمـام النقاد الذين يكشفـون دون ملل عن خصائص هذا الأدب اليهودى ، وتعبيره عن ظروف جماعة خاصة ، لها رؤيتها الخاصة ، ويربطونه بنصوص من التوراة وبمخلفات التابوت ، وبتراث إسرائيل .

والأدب المسيحى يتقبلونه كذلك دون اعتراض . ويتابعون ظواهره سواء فى أثينا أو فى روما أو بين قبط مصر ، ويحللون نصوصه ، ويرونه يمثل تركيبة جوهرية فى البنية الثقافية للحضارة الأوروبية ، وترتفع الآن الأصوات للإعلان عن هذه الظاهرة ، لمقاومة النزعات المادية ، ونزعات العبث ، إن الكاتب اليونانى « كازنتزاكس » يتحدث عن الشخصية المسيحية ، وتعكس رواياته هذه النزعة عنده ، وخاصة روايته « المسيح يصلب من جديد » ومع ذلك لا يقابل بالاعتراض أو السخرية ، قد يخالفه البعض فى نزعته ، ولكنهم لا ينكرون ذلك على الموروث الثقافى فى اليونان .

والإسلام ليس بدعا فى ذلك ، فمن العدالة أن ينطبق عليه مثل ما ينطبق على نظيريه : اليهودية والنصرانية ، بل ربما كان هـو أدخل منهمـا فى ظاهرة الأدب الإسلامى ، فهو معجزته الكلمة بين قوم اشتهروا بالفصاحة ، وبالأدب الذى تملك عليهـم كل مواهبهـم الإبداعية ، ولم يترك مجالا للفنون الأخرى ، سواء كانت تشكيلية أو موسيقية .

ولكن الأمر حين يتعلق بالإسلام ، فإن قواعد المنطق تختفى ، وميزان العدالة يختل ، ويجرى البعض وراء أهوائهم ، ويتابعه الآخرون من منطلق المسايرة والتقليد ، فينكرون ما لايستحق الإنكار ، ويعارضون مالا يستحق المعارضة ، ويتعجبون مما لا يستحق التعجب .

- ٣ -

وفرضية الوجود ليس منحة نمنحها للأدب الإسلامى ، بل هى حقيقة تاريخية تأتى مصداقا لهذا التوقع الحضارى ، بسبب أن الظواهر تطرد على نسقها دون احتفال بالأهواء أو المصالح .

والوجود التاريخى للأدب الإسلامى ثابت . لا يحتاج إلى أدلة . وإلى ضرب أمثلة لأن شيوعه يجعل من ضرب الأمثلة دلالة على ضعف القضية ، وأنها فى حاجة إلى

اقتنـاص بعـض الشواهـد مـن هنـا وهناك ، والقضية حين تذيع وتتحول إلى ظاهرة ، لا تحتاج إلى اقتناص شاهد ، أو افتراض دليل .

فالنزعة الإسلامية واضحة منذ نزول القرآن الكريم . بل ربما قبل نزول القرآن فى مرحلة الإرهاص بالدعوة ، وخاصة فى شعر الحنفاء الذين كانوا يمثلون جذور الدعوة الإسلامية .

وتلك النزعة لا تقتصر على الشواهد ، التى تنطلق من العقيدة الإسلامية ، وتعرض مبادئها ، وتدافع عنها ، و هى الشواهد التى عادة يرجع إليها أنصار الأدب الإسلامى ، بصدد التأكيد على وجوده ـ أقول إن هذه النزعة لا تقتصر على هذا ، بل إنها تلقى بظلالها على مختلف الأدباء الذين عاشوا فى ظل الحضارة العربية الإسلامية ، وامتصوها كثقافة وحضارة ، تسربت فى وجدانهم منذ أن استخدموا اللغة العربية لسانا تعبر عنهم ، لأنها لغة ازدهرت فى ظل القيم الإسلامية ، ولا يمكن الفصل بين دلالاتها الفكرية ، ومفاهيم الحضارة العربية الإسلامية .

ولا أكاد أجد حضارة من الحضارات الإنسانية الأخرى ، مثل الحضارة العربية الإسلامية ، تلقى بظلها على مختلف العلوم من بلاغة وأدب وعلم كلام ولغة ونحو وصرف ، وغير ذلك من سموم نشأت فى ظل الحضارة العربية الإسلامية . بل إن اللغة العربية نفسها ، باعتبارها أداة بشرية لنقل الفكر ، تختلف عن غيرها من سائر اللغات الأخرى ، فلا يمكن فهمها حق الفهم إلا فى نطاق الدعوة الإسلامية .

فالحقائق الحضارية ، والوجود التاريخى ، يجعلان من ظاهرة الأدب الإسلامى أمرا مسلما به ، لا يحتاج إلى التساؤل فضلا عن الاعتراض ، لولا الأهواء البشرية ، والخلفيات السياسية ، التى تتدخل فى التقويم ، فتطرح الأسئلة دون أن تنتظر الإجابة ، لأنها ليست فى حاجة إلى إجابة موضوعية ، بقدر ما هى فى حاجة إلى التشكيك وإخفاء الحقائق .

ـ ٤ ـ

وهناك مبرر آخر لا نلجأ إليه إلا فى نهاية المطاف ، لأنه مبرر يقوم على القياس . والقياس فى الأغلب الأعم يقيس الحالات الضعيفة أو غير الواضحة ، على الحالات القوية أو الواضحة .

ونحن إذ نلجأ إلى قياس الأدب الإسلامى على حالات متشابهة ، لا يعنى على الإطلاق أن مبررات وجود الأدب الإسلامى ، هى أقل من مبررات الحالات الأخرى ، التى نتخذها مقياسا . ولكننا نلجأ إلى القياس فى نهاية المطاف ، من باب قلب المائدة فيما يقولون فى لغة السياسة ، بمعنى إنكم إذا كنتم تعترفون بحالات متشابهة ، وهى أقل فى التبرير الحضارى والوجود التاريخى ، فكيف لا تعترفون بوجود الأدب الإسلامى ، وهو يصدر عن مبررات أقوى ، ويملك وجودا ممتدا فى عمق التاريخ .

إن المعارضين لفكرة الأدب الإسلامى ، لا يعارضون فكرة الأدب الملتزم على العموم ، بل يرون فى هذه الفكرة قمة المسئولية ، التى تميز الإنسان عن غيره من الكائنات الحية ، فى أنه يتحمل قدره ، ويدافع عن مبادئه حتى الموت ، وحينئذ يعتبر شهيدا تقام له التماثيل لتخليد ذكراه .

ومن هذا المنطلق تحدثوا عن الأدب الماركسى ، والأدب الوجودى ، وأدرجوهما فى قائمة الأدب الملتزم ، قد يخالفهما البعض ، ولكنه لا يستطيع إنكارهما ، أو النظر إليهما نظرة تهوين وسخرية .

ومن هذا المنطلق أيضا يسمحون لأنفسهم بالحديث عن الأدب الأوروبى ، أو الأدب الأفريقى ، أو أدب امريكا اللاتينية ، أو الأدب الرأسمالى ، أو الأدب الاشتراكى ، مع أن هذه المسميات تبلغ من العمومية حدا ، لا يعبر عن لغة واحدة ، ولا خصائص حضارية واحدة .

ولكن الموقف يختلف مع الأدب الإسلامى ، مع أن مبرراته التاريخية والحضارية أقوى من غيره ، فهم يعاملونه كحالة خاصة ، وينكرون عليه وجوده ، ويتنكرون حينئذ لفكرة الالتزام والمسئولية .

إن الأدب الإسلامى يمثل قمة المسئولية ، فهو ينعى على الشعراء تهويماتهم فى كل واد ، ويدفعهم إلى الالتزام بالمبادئ الإسلامية ، والاستشهاد من أجلها ، وتحمل الأمانة التى لا تستطيع السموات والأرض والجبال أن تتحملها ، ولكن الإنسان يحملها لأنه يعرف أن هذا قدره ، وتلك مسئوليته التى تميزه عن الكائنات الأخرى .

إن قمة التناقض تبرز هنا حادة ، فالمعارضون يعلون من قدر الأدب الملتزم ، ممثلا فى حالات أنتجتها حضارتهم ، ولكنهم يرفضون فكرة الأدب الملتزم لو تعلق الأمر بالأدب الإسلامى .



إن قياس الأدب الإسلامي على مثل هذه الحالات ، لا يعني قياس الأضعف على الأقوى ، ولكنه يأتي من « باب أولى » لإلزام الحجة ، وللتخفيف من حدة التناقض ، التي تبدو سافرة ، وتطيح بكل موضوعية علمية .

- ٥ -

لا تصدق مقولة « الأدب مرآة المجتمع » على شئ بقدر ما تصدق على الأدب الإسلامي في وضعه الراهن ، فهو بحق مرآة صادقة لوضعية المجتمعات الإسلامية في العصر الحديث . فالمجتمعات الإسلامية تلاقي الآن ضغطا شديدا من الحضارة العربية ، لدرجة تصل إلى حد محقها وسحقها وطردها من حظيرة الوجود الإنساني .

وفي مقابل هذا تلجأ المجتمعات الإسلامية ، كتعبير عن غريزة الدفاع إلى ردود أفعال ، تجعلها دائما تدور في فلك الآخر ، وكأنها تبحث عنده عن مبررات وجودها .

وإذا كان هذا الوضع ينبئ عن موقف ضعيف ، فليس الذنب في ذلك ذنب الأدب الإسلامي ،ولكنه ذنب المجتمعات الإسلامية ، التي ظلت منذ عصر النهضة في مرحلة الدفاع ، ومحاولة اقتناص الاعتراف من الآخر . وهي مرحلة قد طالت وسوف تطول إلى أبد الأبدين ، مالم يحدث للمجتمعات الإسلامية نقله أساسية ، تنقلها من مرحلة تسول الاعتراف من الآخر ، إلى مرحلة إثبات الذات التي تفرض على الآخر وجودها .

ومرحلة إثبات الذات تقتضي مواصفات جديدة ، تصنع فيها المجتمعات الإسلامية حضارتها المعاصرة بنفسها ، وتحل إشكالاتها من وحي تاريخها ، وتقدم تفسيراتها الخاصة للظواهر الاجتماعية والحضارية ، حينئذ يأتي الأدب ليعكس هذه الحالة ، وليكون مرآة صادقة للمجتمعات الإسلامية في طورها الجديد ، وحتما سيكون صورة لأدب واثق من نفسه ، لا يحاول أن يستجدي مبررات وجوده من آخر ينكرها عليه .

إن هذه الدراسة تصف أكثر مما تفترض ، وترصد أكثر مما تخترع ، ومن هنا فإنها ستنطلق من وضعية الأدب الإسلامي في ظروفه الراهنة ، وستحاول أن تشير إلى بعض سماته ، التي تتداخل فيما بينها لتقدم حالة لأدب لا يزال يبحث عن نفسه .

- ٦ -

وأولى هذه السمات تتمثل فى غلبة الماضى على دعاة الأدب الإسلامى ، فهم حين يكتبون يستشهدون بنماذج من الأدب القديم كدليل على وجود الأدب الإسلامى دون أن يفطنوا إلى إن إنكـار الأدب الإسلامـى ، لا يتوجه إلى الماضى بقدر ما يتوجه إلى الحاضر .

إن الحضارة العربية الإسلامية ، قد أثبتت وجودها قديما ، ولم تعد فى حاجة إلى دليل ، وقد عبرت عن وجودها فى نماذج أدبية ، تعكس لحظتها التاريخية الخاصة ، ولا يمكن فرض هذه اللحظة على الإنسان المعاصر ، حقاً قد ينطلق منها كتراث ، لا لكى يقف عنده ويتلوه ، بل لكى يتمثله ويضيف إليه .

وهم حين يبدعون أدبا ينطلقون من التاريخ ، لا لكى يؤولوه أو يفسروه ، بل لكى يعيدوه ، كما كان الأجداد يعيشون ، وهنا تطرد نظرة القداسة علـى موقفهم مـن التاريخ ، وكأن أحداث الأجداد هى طقوس دينية ، لا ينبغى الخروج عليها ، مما يسئ إلى فكرة الإبداع داخل الأديب ، وتحرمها من الانطلاق ، والبحث عن التفرد والخصوصية .

- ٧ -

والسمة الثانية تتلخص فى أن دعاة الأدب الإسلامي ، يصدرون فى التعبير عن أنفسهم عن منطقة رد الفعل ، الذى يجعلهم دائما فى مرحلة الدفاع ، ويربطون مصيرهم برؤية الآخرين ، وهذا يفسر السبب فى أن الهجوم على الحضارة الغربية يمثل تيارا عاما عندهم ، دون أن يوجهوا طاقتهم إلى بناء حضارة عربية معاصرة ، فنراهم ينقدون المجتمعات الغربية دون أن يهتموا بتحليل مجتمعاتهم المعاصرة ، ونراهم ينقدون العبث والغربة والمادية دون أن يحللوا مثل هذه المصطلحات من منظور إسلامى ، ونراهم يهاجمون النماذج الأدبية فى الغرب ، دون أن يبذلوا الجهد لتمهيد الطريق أمام نماذج معاصرة تعبر عن هموم الإنسان المسلم إزاء التحديات الراهنة ، وباختصار فهم لايستطيعون أن يخرجوا عن نطاق الآخر ، قد ينقدونه أو يهاجمونه ، ولكنهم يدرسون واقعهم من خلاله وقياسا إليه ، ويتحول هذا الآخر إلى مايشبه الظلال التى تنعكس على كهف أفلاطون وتكون صورة دنيا لعالم المثل والكمال .

والسمة الثالثة تتمثل فى المباشرة ، التى تتخذ مظاهر عديدة ، قد تكون فى السرد ، أو استخدام اللفظة ، أو الأسلوب المشحون بأدوات التحريض والتحذير والإغراء ، أو غير ذلك من مظاهر تدل فيما بينها على اختلاط وظيفة الأجناس الأدبية عند دعاة الأدب الإسلامى .

كان الأدب الإسلامى بمفهومه القديم ، يعبر عن نفسه خلال الشعر والخطبة والرسالة ، وكانت هذه الأجناس الأدبية تسمح بمساحة كبيرة من المباشرة ، ووضع النقاط على الحروف ، والتنصيص على الغرض ، والدعوة إليه ، والتكرار ، واستخدام الأساليب التى تقوم على الإغراء أو التحذير أو النداء ، والإكثار من الألفاظ المجلجلة ، التى تقرع الأذان ، وتجعل المستمع يلوى عنقه ويلتفت .

ولكن الأمر قد اختلف مع الإنسان المعاصر ، فقد تدخلت فى الصورة أجناس أدبية جديدة ، مثل الفن القصصى ، الذى يند بطبيعته عن المباشرة والتنصيص ، ويتخذ سياقاً فنياً ، يوحى ولا ينص ، ويمثل الموقف ولا يسرده ، ويشارك القارئ ولا يعرض عليه خلاصة تجاربه، ويشير إلى الحل ولا يفرضه ، ويهدف إلى لغة هادئة تكون سبيلا إلى الغاية ، وليست هى الهدف الذى يقف عنده الكاتب ، يجملها ويزوقها ، وقد ينشغل بها عن المقصود النهائى .

ولكن يبدو أن الميل إلى القديم يفرض نفسه عند دعاة الأدب الإسلامى ، فى العصر الحديث ، فيستخدمون الأجناس الأدبية الجديدة بروح قديمة ، ويخلطون بين الوظائف الفنية لكل جنس ، فنجد الرواية مثلا ، تتحول عندهم إلى مجموعة مقالات أو خطب أو رسائل ، تقدم كل شئ ، وتنص على كل شئ ، وتعرف القارئ بكل شئ ، ولا تترك له مساحة للاكتشاف ، يحس فيها بلذة المشاركة والتفاعل مع الكاتب .

إن كل ما يأخذه أصحاب الأدب الإسلامى من هذه الأجناس الجديدة ، هو مجرد الإطار الخارجى ، الذى يقوم على الأسلوب القصصى المشوق ، أما المضامين ، وأما طريقة عرض هذه المضامين ، فأنها تظل متجهة إلى القديم .

أما السمة الرابعة فهى تتلخص فى غلبة المضمون على الشكل ، فأنصار الأدب الإسلامى يهتمون بالمجاهرة بالأفكار ، ولا يتوقفون كثيرا عند طريقة العرض ، وقد يتحمسون لعمل يردد أفكارهم ، ويجاهر بأرائهم ، وقد يكون هذا العمل أقرب إلى المنشورات والبيانات ، مباشرا ، يخلو من الابتكار والخيال .

وفى الوقت نفسه قد لا يلتفتون إلى عمل آخر هادئ ، يصل إلى النتيجة التى يريدون ، ودون أن يردد الشعارات ، ويجاهر بالتصريحات ، وإلقاء الخطب ، ورصف الكلمات .

توفيق الحكيم فى كثير من ابداعاته ، قد يصل إلى النتيجة التى يريدها الأدب الإسلامى ، دون أن يردد الشعارات نفسها ، أو أن يثقل عمله بالتصريحات ، فهو ، مثلا ، فى مسرحيته « أهل الكهف » ، يصل إلى فكرة البعث التى تعطى للحياة معنى ، وتجعل المرء يحس بالامتداد ، فيتفتح قلبه ، ويتسع صدره ، كما كان الحال مع مشلينيا ، ولولا هذه الفكرة لأصبحت الحياة خواء ، مادية ، تدفع بصاحبها إلى الأنانية ، وقد توقعه فى هوة العبث والضياع ، كما حدث مع مرنوش ، الذى لم يتفتح قلبه للحياة الأخرى ، فانتهى الأمر به إلى الضياع .

ولكن أصحاب الأدب الإسلامى لا يقفون كثيراً عند توفيق الحكيم ، ولا يتحمسون له بقدر ما يتحمسون لنجيب الكيلانى ، لأنه يجاهر بارائهم ، ويردد شعاراتهم ، ويغلب المضمون على الشكل .

ونتيجة لهذا اهتم أيضا الأدب الإسلامى بصفة « الإسلامية » ، أكثر من اهتمامهم بصفة العربية ، لأن مصطلح « الإسلامية » يعنى المضامين التى يحملها الإسلام إلى كل الأصقاع وبكل اللغات ، أما مصطلح « العربية » فهو يعنى صياغة هذه المضامين باللغة العربية بكل ما يقتضيه ذلك من سياقات فنية .

نحن أساسا فى مجال الأدب ، ولسنا فى مجال الأفكار ، والأدب لا يستغنى عن الشكل ولا عن الصياغة ، وإلاتحول إلى أفكار مجردة ، تدرس فى ميدان آخر ، وتهتم بها علوم آخرى .

إن التركيز على صفة الإسلامية يعنى غلبة المضمون على الشكل ، وإن السياق

الأدبى يقتضى أن يكون المصطلح هو « الأدب العربى الإسلامى » .

وليست المسألة لفظية تقف عند حد إضافة كلمة لغوية ، بل هى تعنى نقل المسألة برمتها إلى مجال الأدب بعيدا عن مجال السياسة والفكر . وتعنى أيضا توجيه الأنظار إلى الصياغة الأدبية للمادة المطروحة فى كتب العلماء والفقهاء ، وقد نجد فى النهاية أن الكثير مما كان يتحمس له أنصار الأدب الإسلامى ، يبدو ، بالمقاييس الفنية ، مباشرا هابطا ، لا يستحق كثرة التهليل والتصفيق .

وكل هذا سيثمر فى النهاية خصوصية للأدب الإسلامى ، تختلف باختلاف بيئاته المتعددة ، فسيكون هناك أدب أردى إسلامى ، وأدب أفريقى إسلامى ، وأدب هندى إسلامى ، وأدب إنجليزى إسلامى ، وسيدخل فى التقييم عنصر اللغة بكل ما تحمله من إمكانات فنية ، وستتحول المضامين الإسلامية إلى تنوعات ثرية وجميلة ، تصب كلها على قرار واحد رئيس .

ـ ١٠ ـ

وإذا التمسنا مثلا دالا على الوضعية الراهنة للأدب الإسلامى ، فأننا نجده فى رواية نجيب الكيلانى « رحلة إلى الله » ، فهى تمثل الظواهر السابقة وتزيد .

الرواية تقدم قصة الإخوان المسلمين الدامية ، كما يقول المؤلف على الغلاف ، والرحلة إلى الله تعنى الاستشهاد من أجل المبدأ . وقد كان المؤلف واحدا من هؤلاء الإخوان المسلمين الذين اعتقلوا فى فترة الخمسينيات ، فهو ينقل من واقع تجربته .

أحداث الرواية قليلة ، هى عبارة عن علاقة بين نبيلة وعطوة ، أو بين نبيلة وسالم ، وبعض الصلات التى تقوم على القرابة ، ولكن المؤلف يمط هذه الأحداث ، ويكدس فى الرواية كل ماتختزنه الذاكرة عن تلك الفترة ، محاولة اغتيال عبد الناصر ، قلب نظام الحكم ، قضية منشورات سوريا ، قضية التمويل ، التحقيق مع عيد النجار ، وغير ذلك من أمثلة ، كان يغنى فيها المثال أو المثالان ، ولكن الرغبة فى التطويل ، والنقل من الواقع ، والحرص على التسجيل ، جعل المؤلف ينساق مع الأمثلة ، ويمتاح من الذكريات ويسرد الأحداث ، حتى وصلت الرواية إلى ٣٢٥ صفحة مكتوبة بالأحرف الصغيرة .

وكان يمكن للرواية أن تنتهى عند ص ٢٩٤ ، حين تحول صقر إلى رمز ،

وتكون حينئذ نهاية ذات مغزى ، تعنى الإستمرارية وبناء الرسالة ، وتتيح للقارئ أن يستنتج بقية التفصيلات ، ولكن الرغبة فى الذكريات جعلت المؤلف يتابع مصير الشخصيات الأخرى ، ويتابع سفريات نبيلة من بلد إلى بلد ، دون رابطة سوى أن هذه الأحداث قد وقعت ، وأن بطلها شخص واحد هو نبيلة .

ولم يكن المؤلف حياديا فى عرضه للأحداث ، فهو ينحاز إلى موقف الإخوان المسلمين ، ويصرح فى ثنايا الرواية بأن التصالح لا يأتى بثمرة مع الظالمين الطغاة .

وقد تعمدت هذا الوصف الفاقع « الظالمين الطغاة » ، لكى أكون قريباً من روح المؤلف فى روايته ، فالألفاظ تتوارد على لسانه لوصف الفريق المخالف ، بأنهم كلاب وخنازير وسفلة ومتوحشون وحيوانات قذرة ، وغير ذلك من مفردات تنثال من لسان المؤلف ، وتشكل قاموس الرواية .

وليس عيبا أن يكون المؤلف منحازا إلى موضوعه ، فنحن إزاء عمل إبداعى ، يعبر عن حالة شعورية خاصة ، يحاول صاحبها أن ينقلها إلى القارئ ، وأن يجعله يحس بمثل ما يحس به ، وأن يتمثل موقفه .

ولكن العيب من أن يأتى الانحياز على حساب الرؤية الفنية ، وعلى حساب مقتضيات العمل الروائى .

إن نقطة الانطلاق فى الفن الروائى بمفهومه التقليدى ، إنما تقوم على الإلهام بالواقع الحقيقى خلال واقع جديد تتبناه الرواية . ومن هنا لا ينساق المؤلف مع الأحداث التاريخية أو الواقعية ، وإنما ينتقى منها ويوجهها حسب سياق العمل الفنى فى واقعه الجديد .

وحين أقول « حسب سياق العمل الفنى » فان هذا يضيف بعدا جديدا يكمل البعد السابق . فالكاتب المبدع لا ينساق ،كما قلت ، مع الأحداث ، وإنما ينتقى منها ويوجهها ، وتلك مرحلة أولى تليها مرحلة ثانية ، يتناسى فيها المؤلف نفسه ، ويخضع لسياق العمل الفنى ، ويجعل هذا السياق هو الذى يسيره فى منطق جديد وملائم ، يختلف عن منطق التاريخ أو منطق الواقع . داخل هذا السياق نهتم بفكرة الإيهام بالواقع ، أى إن الرواية تتحول إلى واقع جديد ، يشير إلى الواقع الحقيقى ، ويوهم به . والواقع الجديد فى هذه الحالة له مقتضياته وشرائطه ، التى تختلف فى أحيان كثيرة عن

الواقع الحقيقى ، إن واقع الرواية الفنى هو شئ آخر غير الواقع الحقيقى ، وان الأحداث الفنية تختلف عن الأحداث التاريخية ، وليس كل ما يحدث فى الواقع ، أو يحدث به التاريخ ، يمكن أن تصوره الرواية ، بل لابد أن تكون له مبرراته داخل العمل الفنى ، وأن يخضع لمنطق الرواية الخاص .

ونجيب الكيلانى يعى أسرار العمل الروائى ، من التشويق ، وتصوير الشخصية ، وتجسيد الموقف ، وتوظيف الحوار ، واستغلال الطبيعة كخلفية ،وتحليل النفسيات ، واستخدام اللغة السلسلة ، ثم توظيف الشعر بطريقة مبررة فنيا ، ولكن انحيازه إلى الموضوع جعله يميل إلى النقل من الواقع ، على حساب الإيهام بالواقع .

١٠ ـ ١

والرواية تقع فى دائرة رد الفعل ، فالمؤلف لا يستطيع أن يتحكم فى مشاعر إزاء الظلم الذى لاقاه فى المعتقل ، والناس عنده نمطان : نمط للخير وتمثله جماعة الإخوان المسلمين ، ونمط للشر ويمثله الطغاة ، وبركاته تتوالى على أهل الخير ، ولعناته تنصب على فريق الشر ، وينتهى الصراع بين النمطين كعادة الملاحم الشعبية بانتصار الخير وأفول الشر .

ينساق المؤلف مع مشاعره خلال أسلوب انتقامى ، يستخدم مفردات عن الغضب والحقد والانتقام ، تجعله يقف دائما فى دائرة الغيظ التى تقوم عل رد الفعل ، دون رؤية إنسانية عامة ، تحلل المشاعر البشرية بطريقة هادئة .

وقد كان لهذا صداه على محتوى الرواية ، فلم تستطع أن تتجاوز مشاعر الانتقام وأن تهتم بقضايا الإخوان الرئيسية ، وأن تشرح مواقفهم إزاء قضايا مثل العدالة والحرية والمساواة .

١٠ ـ ٢

فرت نبيلة إلى الكويت ، وتركت خطابا لأهلها تفضح فيه مواقف الطغاه وتقول :

« قارة موحشة ، مليئة بالغابات والضوارى والعذاب ، رأيت فيها البشر يعاملون معاملة أبشع من معامله الحيوانات ، ورأيت الحياة لعبة فى أيدى الصغار الكبار .. رأيت اقواما صابرين تعساء ، يلاقون من العنت والعذاب ما لا يتحمله بشر أو حيوان .. ورأيت عبيداً بأيديهم السياط وأدوات القهر والظلم ، وهم يحيون ويميتون ، وكأنهم ، حاشى

لله ، قد اغتصبوا الحق الإلهى فى التحكم بأعمار البشر » (ص ٢١٥) .

وهذا الجزء من الخطاب يمكن أن يلخص مغزى الرواية كلها ، وهذا يعنى أن الرواية مكتظة بالتفصيلات ، وأن قليلها يغنى عن كثيرها ، وأن المؤلف لم يستطيع أن يوزع الوظيفة الفنية ، بحيث تشمل بقية الأجزاء ، ويجعل لكل جزء ضرورته فى البناء الفنى .

ووسيلة « الرسائل » وسيلة سردية . عرفها الفن الروائى وهو يخطو خطوته الأولى فى رواية « زينب » ، وهى تسمح للمؤلف بأن يتخلى عن الموقف والحدث ، وأن ينساق مع المباشرة ، وأن تتحول روايته إلى مجموعة من المقالات ، يسرد فيها ذكرياته ، وينفس عن عذاباته .

والخلاصة أن رواية « رحلة إلى الله » تجسد فى مضمونها أو فى شكلها ، المأزق الذى وقع فيه الأدب الإسلامى ، وهو مأزق يجابهنا بالحاح ، وفى أشكال عديدة سواء بدأنا فى تشخيص الحالة ، أو انتهينا إلى الكشف عن تطبيقاتها .

ـ ١١ ـ

ولا سبيل إلى الخروج من هذا المأزق إلاباقتحام جرئ ، يتمثل فى تعريف جديد للأدب الإسلامى ، يجعله تعبيرا عن روح الحضارة العربية الإسلامية فى صياغة أدبية ، وهو فى هذا التعريف ينطلق من النص ، دون الدوران حوله فى عملية تفتيش عن نوايا صاحبه ، أو محاكمته على أشياء هى خارج النص .

وحتى نقترب خطوة من هذا التعريف نفرق بين مصطلحات أربعة هى : أدب الدعوة الإسلامية ـ الأدب الذى هو ضد الإسلام ـ الأدب الإسلامى ـ الأدب الذى هو فى الإسلام . أو بتعبير أكثر اختصارا : أدب للإسلام ـ أدب ضد الإسلام ـ أدب إسلامى ـ أدب فى الإسلام .

أما أدب الدعوة الإسلامية (أدب للإسلام) ، فهو الأدب الذى يدافع عن العقيدة الإسلامية ، ويقدمها للغير ، ويدعوه إلى اعتناقها .

ومن الطبيعى فى هذه الحالة أن الداعية يجب أن يكون مسلما متحمسا لإسلامه ، وأن تمتلئ كلماته بهذه الحماسة ، وأن يمزج مضامينه بعاطفة إسلامية ، وتصبح كلماته بشيرا ونذيرا، تبشر الموافق وتنذر المخالف .

وقد امتد هذا الأدب منذ الدعوة الإسلامية ، وعبر العصور التالية ، وحتى شعر محمد التهامى وروايات نجيب الكيلانى .

أما الأدب الذى هو ضد الإسلام ، فانه يقف على الطرف المقابل ، يناقض أدب الدعوة ، ويتصارع معه ، ويلجأ إلى الوسائل التى تؤيد موقفه وتهدم موقف الآخر ، لا تهمه الحقيقة الفنية بقدر ما يهمه الانتصار على خصمه والتهوين من أدبه .

وقد امتد هذا الأدب منذ أن كان للدعوة الإسلامية أعداء ، وتواتر فى أدب الزنادقة والملحدين ، وحتى الأدب الماركسي والأدب الوجودى ، وغير ذلك من مذاهب تنكر أساسا فكرة الدين .

أما الأدب الإسلامى فهو الأدب الذى يعبر عن الحضارة العربية الإسلامية كحضارة تخاطب التيار الإنسانى العام ، وتفترض أن البشر جميعا ، مهما اختلفت ألسنتهم وألوانهم ، يحملون قاسما مشتركا ، يلتقون على أرضه ، ويتخاطبون بلغة واحدة ، تعلو فوق الحروف والقواعد ، ويفهمها الجميع دون حروف وقواعد .

حقا إن الأدب الإسلامى يحمل بصمات حضارته ، ولكنها بصمات توضع فى مكانها داخل التيار الإنسانى العام .

وهو بهذه الصفة يخاطب المسلم وغير المسلم ، والعربى وغير العربى ، وقد يقوله المسلم والعربى ، وقد نجد ملامحة عند غير السلم والعربى ، تماما مثل الفن الإسلامى « Islamic Art » الذى أصبح تيارا مميزا ، يمتد عبر التاريخ ، ويتحدد فى سمات خاصة ، قد نجدها فى العمارة القوطية أو الباروكية ، وقد نجدها عند بول كلى أو عند غيره من الفنانين الذين استوحوا الفنون الإسلامية .

والأدب الإسلامى بهذا المفهوم الحضارى الواسع ، لا يركز على الأشخاص ولكنه يركز على النص ، لا يهتم بالناتج ولكنه يهتم بالمنتوج ، ولا يفتش عن دوافع ولكنه يفتش عن السمات الحضارية . ومن هذه الرؤية فإن بعض أعمال نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم ويحيى حقى ، تدرج فى مصطلح الأدب الإسلامى . بل إن بعض أعمال جوته ودانتى يمكن أن تدخل فى هذا المفهوم الحضارى .

والأدب الإسلامى بهذه الصفة يتناقض مع مصطلح « أدب ضد الإسلام » لأن الأخير يرفض الأدب الإسلامى ويهاجمه ، فهو أساسا يهاجم الدعوة الإسلامية ويرفض

كل ما يتعلق بها . وهو فى هذه الزاوية يلتقى فى أغراضه وأهدافه مع هؤلاء الذين ينكرون وجود الأدب الإسلامى برمته ، حقا هو لا ينكر وجوده ولكنه يهاجم هذا الوجود ، والمحصلة فى النهاية سواء ، فالإنكار والهجوم ، يؤديان إلى نتائج مشتركة .

ولكن الأدب الإسلامى لا يتناقض مع أدب الدعوة الإسلامية ، حقا ، هو غير أدب الدعوة ، ولكنه لايناقضه فى الهدف الأخير . وكثير من الإسلاميين ، ينتقلون بأدبهم إلى مجال إنسانى ، يخاطبون فيه المسلم وغير المسلم ، محمد إقبال مثلا كاتب إسلامى لم يقف عند حد الدعوة المباشرة ، بل انتقل بأدبه إلى نطاق إنسانى ، يخاطب المسلم وغير المسلم ، ولكن دون أن يفقد خصوصية الحضارة الإسلامية .

أما الأدب فى الإسلام ، فهو ذلك الأدب الذى يعيش أصحابه فى كنف الإسلام ، ولكنهم يلتزمون جانب الفن للفن ، هو لا يعارض الإسلام ، ولا يدافع عن الإسلام ، لأنه يعمل أساسا خارج دائرة الإسلام ، هو يلتزم بالفن أكثر مما يلتزم بالمضمون . وقد استوحيت هذه التسمية من ابن تيمية . فقد سئل عن فلاسفة الإسلام ، فأجاب أنه لا يوجد فلاسفة الإسلام . فليس للإسلام فلاسفة ، ولكن يوجد الفلاسفة الذين هم فى الإسلام ، وقياسا على هذا فان أصحاب نظرية الفن للفن لا يمثلون الأدب الإسلامى ، ولكن يمثلون الأدب الذى فى الإسلام .

وقد امتد هذا التيار خلال العصور الأدبية المتعاقبة ، فمنذ العصور الأولى للإسلام . كان يوجد شعراء يتغزلون ويتهاجون ويقولون فى الخمر ، ولا يصدرون عن مبادئ إسلامية ولا عن مواقف ضد الإسلام ، كانوا فقط يخضعون لشيطان الشعر ، أو لنكد الشعر على حد تعبير الأصمعى .

ولم يتعرض لهم أحد ، أو يقيم عليهم حد الزنا أو الشرب أو القذف ، لأنهم شعراء فى كل واد يهيمون ، ويقولون مالا يفعلون ، مالم يتخذوا الموقف المضاد ، ويتحولوا إلى زنادقة وملاحدة ، ويهاجمون الدعوة الإسلامية ، حينئذ يحاسبون على موقفهم ، ويقام عليهم حد الردة ، لأنهم خرجوا من منطقة الفن للفن إلى منطقة الالتزام .

وإذا كان الإسلام ، ومن موقف حضارى واسع النظرة ، قد أفسح صدره لهؤلاء الذين وجدوا على أرضه ، وخضعوا لشيطان الفن ، ولم يصدروا عن مواقف مضادة — فانه ، من باب أولى ، يفسح صدره لأصحاب الأدب الإسلامى ، الذين يعكسون خصائص الإسلام كحضارة ، ويخاطبون المسلم وغير المسلم .

-١٢-

وبعد ... فقد كان « المأزق » نتيجة لهذا الموقف الضيق ، الذى دار فيه أنصار الأدب الإسلامى حول مجموعة من المضامين ، يرددونها كأنها الطقوس التعبدية .

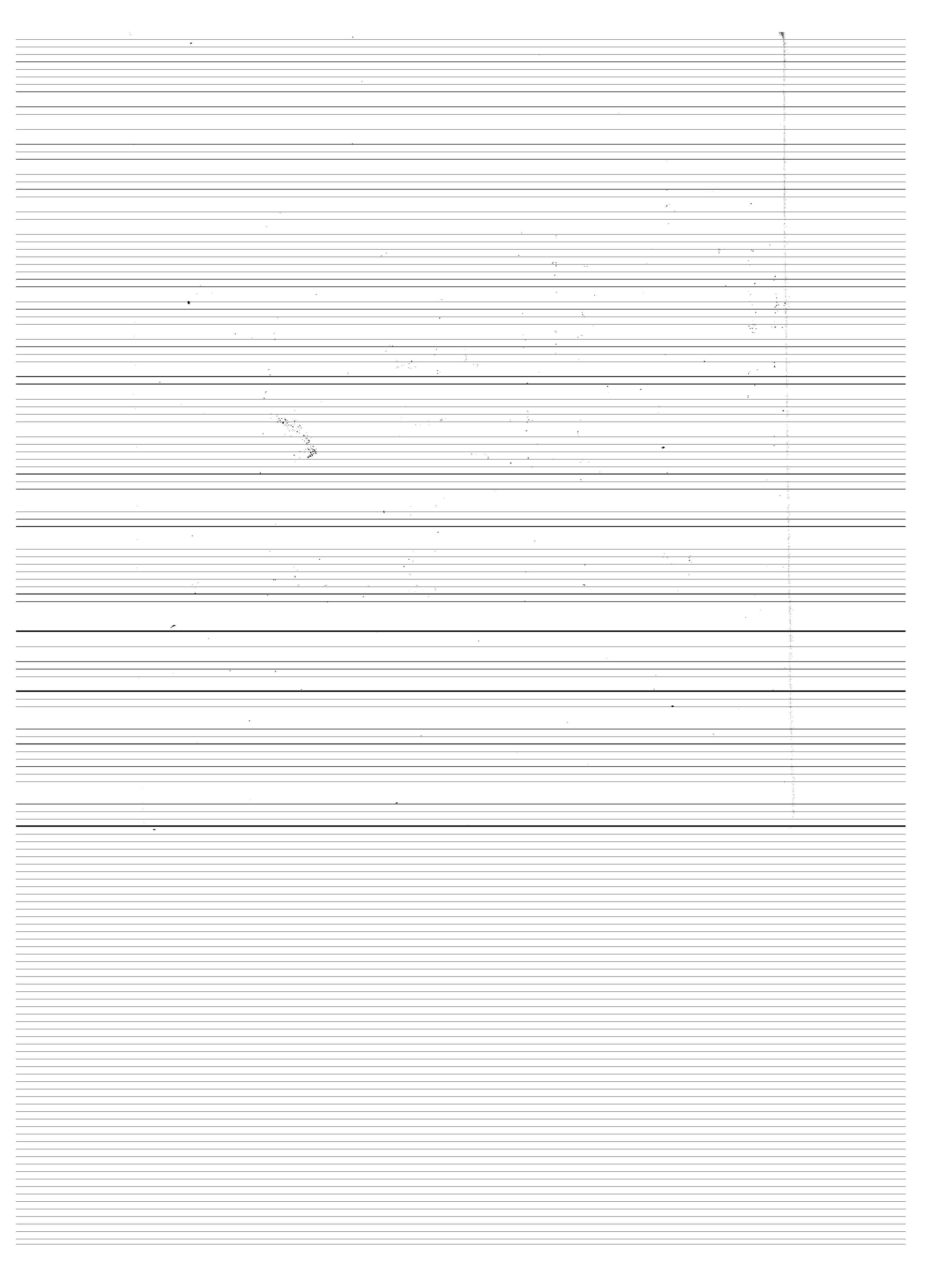
ولا خروج من هذا لمأزق إلا بهذا التعريف الجديد ، الذى يركز على نظرة حضارية شاملة من ناحية ، وينطلق من النص الأدبى ، بكل ما يحمله من القيم الأدبية ، التى اصطفتها اللغة العربية ، خلال مسيرتها الطويلة مع العباقرة من أبنائها المبدعين ، من ناحية أخرى .

والأدب الإسلامى بهذا الخروج ، سيجد نفسه فى مهب التيارات العالمية ، يحاورها وتحاوره ، ويأخذ منها وتأخذ منه ، وحينئذ فقط سيكون مؤهلا لأن يعبر عن الحضارة العربية الإسلامية ، التى لم تقف أبداً وراء أسوار الزمان ، ولاجدران المكان .

الفصل الثانى

تغريب التراث

طرف ثان



- ١ -

يقولون : إن جورجى زيدان كتب رواية اجتماعية واحدة ، هى رواية جهاد المحبين ، وما عداها فهى روايات تاريخية [١] .

وأقول لهم : إن جورجى زيدان لم يكتب إلا الرواية الاجتماعية ، وماعدا ذلك من الروايات ، فهى فرع عن « جهاد المحبين » وتكرار لها .

رواية « جهاد المحبين » هى الثالثة من حيث الترتيب التاريخى ، فقد صدرت سنة ١٨٩٣ م ، ولم يسبقها فى هذا المضمار سوى روايتين هما : المملوك الشارد (١٨٩١م) ، وأسير المهدى (١٨٩٢م) .

هذا من حيث الترتيب التاريخى ، ولكنها عند التحليل النهائى هى الأولى والأخيرة .

- ٢ -

يصف جورجى زيدان على الغلاف روايته « جهاد المحبين » بأنها :

«رواية غرامية أدبية ، تصور مأساة من مآسى المحبين ، وما يقاسونه فى سبيل الحب ، ثم كيف يجزون على صبرهم ووفائهم ، وتدور الدوائر على أهل البغى والعدوان » .

وهى تدور حول قصة حب بين سالم وسلمى ، تتداخل مع قصة حب أخرى بين حبيب وإرما .

وهذا النمط من العشاق يرمز إلى أهل الخير ، فى مقابلة نمط أخر يرمز إلى أهل الشر ، ويتمثل فى الخواجة داود الذى يرغب فى الزواج من سلمى ، ومن وردة التى ترغب فى الزواج من سليم ، ومن العجوز النحس « سعيدة » التى تجيد الدس والكيد ، وتنجح فى التفريق بين العاشقين .

ولكنه نجاح موقوت ، فالخير دائما ينتصر على الشر ، وتنكشف المؤامرة ، وتنتهى الرواية نهاية سعيدة ، وفى حفل بهيج يتزوج سليم من سلمى ، ويتزوج حبيب من إرما .

هذا هو الهيكل الحكائى للرواية ، وسوف يتحول إلى قالب أساسى يلقى بثقله على كل روايات جورجى زيدان .

---

(١) انظر مقدمة « فتاة غسان » جـ ١ ، للدكتور حسين نصار .

فروايات جورجى زيدان ليست هى روايات « تاريخ الإسلام » كما يعنون لها ، ولكنها فى حقيقتها رواية « غرامية أدبية تصور مأساة من مآسى المحبين » .

حقا ، إن زيدن يذكر على غلاف كل رواية موضوعها التاريخى . وحقا ، هو يشير فى أول كل رواية إلى مصادرها التاريخية . وحقا ، هو يحاول أن يغطى كل المراحل التاريخية فى الإسلام ، منذ ظهوره وحتى سقوط الخلافة العباسية ، مرورا بالعصر العباسى ، والأندلسى ، والفاطمى ، والأيوبى . ولكن كل ذلك مجرد معلومات ملصقة للحلية ، ويبقى الموضوع الأساسى الذى يسيطر على كل رواية ، يدور حول المحبين وما يقاسونه ، وينتهى نهاية سعيدة تعلن انتصار الخير .

فمثلا روايته الأولى « المملوك الشارد » (١٨٩١م) ، يصفها على الغلاف بأنها : «رواية تاريخية تتضمن حوادث مصر وسوريا وأحوالهما فى النصف الأول من هذا القرن ، ومن أبطالها الأمير بشير الشهابى ، ومحمد على باشا ، وإبراهيم باشا ، وأمين بك » ولكن كل هـذه الأحوال ، وكل هذه الأعلام تغيب وتذوب أمام قصة الحب بين غريب وسعدى .

وروايته الثانية « أسير المهدى » (١٨٩٢م) ، يصفها بأنها « رواية تاريخية تتضمن وصف مصر والسودان فى الربع الأخير من القرن الماضى ، ودسائس الدول الأجنبية التى أدت إلى الثورة العرابية فى مصر ، والثورة المهدية فى السودان ، والاحتلال البريطانى لوادى النيل » ، ولكن كل هذه الثورات ، وكل هذه المعالم التاريخية تضيع داخل قصة حب بين شفيق وفدوى .

وروايته الخامسة « أرمانوسة المصرية » (١٨٩٥م) ، يصفها بأنها « رواية تاريخية تتضمن تفاصيل فتح مصر والإسكندرية على يد عمرو بن العاص (٦٤٠هـ) ، مع بسط حال العرب وعاداتهم وأخلاقهم وأزيائهم ، وحال الأقباط والرومان فى ذلك العصر » ، ولكن كل ذلك لا يبين داخل قصة حب بين أرمانوسة المصرية وأركاديوس الرومى .

وروايته السادسة « فتاة غسان » (١٨٩٩م) ، يصفها بأنها « رواية تاريخية تشرح حال الإسلام منذ أول ظهوره حتى فتوحات العراق والشام ، مع بسط عادات العرب فى آخر جاهليتهم وأول إسلامهم ، ووصف أخلاقهم وأزيائهم وسائر أحوالهم » ، ولكن كل هذا يغيب داخل قصة حب بين حماد وهو من أمراء المناذرة (على حدود العراق) ، وهند وهى من أميرات الغساسنة (على حدود الشام) .

وروايته العشرون « الانقلاب العثماني » (١٩١١م) ، يصفها بأنها « رواية تاريخية تتضمن وصف الأمراء العثمانيين وجمعياتهم السرية ، وماقاسوه فى طلب الدستور ، ووصف يلدز وقصورها وحدائقها ، وعبد الحميد وجواسيسه وأعوانه وسائر أحواله ، إلى فوز جمعية الاتحاد والترقى بنيل الدستور فى ٢٣ يوليو سنة ١٩٠٨ » ، ولكن كل هذا يتحول إلى خلفية لقصة حب بين رمزى وشيرين .

وروايته الثانية والعشرون « صلاح الدين ومكائد الحشاشين » (١٩١٣م) ، يصفها بأنها « تتضمن انتقال مصر من الفاطميين إلى الأيوبيين على يد صلاح الدين الأيوبى ، مع وصف طبائع الإسماعيلية المعروفة بالحشاشين » ، ولكن كل هذا يضيع داخل قصة حب بين سيدة الملك وعماد الدين .

أما روايته الثالثة والعشرون والأخيرة « شجرة الدر » (١٩١٤م) فهو يصفها بأنها « تتضمن مقتل الملك طوران شاه آخر سلاطين الدولة الأيوبية . ومبايعة شجرة الدر زوجة الملك الصالح ، وتتويجها ملكة لمصر وهى أول ملكة فى الإسلام » ، ولكن كل هذه الأحداث تختفى داخل قصة حب بين ركن الدين وشوكار .

وكل رواياته بلا استثناء هى فى تحليلها النهائى رواية غرامية أدبية ، من نوع رواية « جهاد المحبين » مع تغيير فى أسماء لأبطال ، أما الهيكل الرئيسى الذى يدور حول محبين ، يفترقان ثم يلتقيان فى نهاية سعيدة وزواج ميمون ، فيبقى كما هو ثابتا لا يتغير ، ومن هنا قلنا من قبل إن زيدان لم يكتب إلا رواية اجتماعية واحدة ، وقلنا أيضا ان روايته « جهاد المحبين » هى الرواية الأولى والأخيرة .

ـ ٣ ـ

وهذا هو التغريب الأول الذى يتمثل فى أن التراث يتحول إلى خلفية ، يقوم بدور « الديكور » لقصة غرام تسيطر على الرواية من أولها إلى آخرها ، وتحيل أبطال التاريخ إلى مجرد دمى فى ملحمة العشاق .

ـ ٤ ـ

أما التغريب الثانى فهو يتجاوز الموضوع إلى البنية الفنية ، ومن هنا فهو أشد خطورة من صاحبه ، لأنه لايتجه إلى هدفه بطريقة مباشرة قد تزيد من عناد القارئ ، ولكنه يتسلل إلى وجدان القارئ بطريقة غير مباشرة ، وتحت ستار الأدب والخيال ، فيستسلم له القارئ ، وينساق مع تهويماته .

عماد الدين في رواية « صلاح الدين » رجل من العامة ، يتميز بالشجاعة والشهامة ، يخلص سيدة الملك أخت الخليفة من مأزق ، فتعجب بشهامته ، وتدور بينهما قصة حب رومانسية ، ثم يفرق الدهر بينهما ، ويكون دموع وبكاء ، ويغمى على سيدة الملك أكثر من مرة ، وتنسى نفسها كأخت للخليفة وكامرأة مسلمة ، وتشكو لجارتها ولمن حولها . أما عماد الدين فهو مخلص لعاطفته ، ويتذكر دائما ست الملك وهو في الغربة ، ويحفظ عهدها ويعزم على العودة إليها .

وتختلق الرواية بعض المفاجآت ، لكي تعجل بلقاء الحبيبين، فقد اختطف أبو الحسن سيدة الملك ، وتسوق الأقدار صدفة عماد الدين إلى سجن سيدة الملك ، ويدخل في مبارزة يقتل فيها « أبو الحسن » ، وينتصر ويصل إلى النهاية السعيدة ، وتحت عنوان « هناء الحبيبين » يتزوج عماد الدين من أخت الخليفة ، ويقام لهما حفل بهيج يقول عنه المؤلف في السطر الأخير من الرواية « واحتفلت مصر بزفافها إلى عماد الدين احتفالها بزواج الملوك » .

ومثل هذه النزعة الرومانسية ، التي تدور حول قصة حب بين رجل من العامة وفتاة من الطبقة الحاكمة، تتكرر مرات عديدة في روايات زيدان .فهند في رواية « فتاة غسان » أميرة تحب « حمادا » ، وهو من أصل مجهول ، وتفضله على أمير من طبقتها ، وهو ابن عمها ثعلبة ، وإن كانت الرواية تكشف أن « حمادا » أيضا أمير من الأمراء قد اختطف من أهله وهو طفل صغير .

وأيضا أرمانوسة ابنة المقوقس عظيم القبط بمصر ، ترفض خطبة ابن هرقل عظيم الروم ، وتفضل عليه أركاديوس ، وهو ابن لقائد يعمل تحت إمرة هرقل .

وهذه النزعة الشعبية هي امتداد لنزعة تضرب بجذور عميقة في الأدب الشعبي والسير الشعبية ، وبنوع خاص في ألف ليلة وليلة . وهي نزعة تحاول أن ترضي أحلام العامة ، وتلجأ إلى ما يشبه أحلام اليقظة ، وتقوم بعملية تعويض عن واقع ملئ بالقسوة والاحباطات ، وتخترق الحواجز الكثيفة التي تقوم بين الطبقتين ، طبقة العامة وطبقة الخاصة ، فاذا كان الفقير ، في واقعه لا يتجاسر أن يقترب من عتبات القصور ، فلا أقل من أن يلجأ الأدب الشعبي إلى مداعبة أحلامه ، وكسر الحاجز الطبقي عن طريق الخيال ، فعبد الله الحمال يعيش في جو مترف ، والسندباد البرى يتقلب في القصور والنعيم ، ومعروف الإسكافي يتزوج من بنت السلطان .

وفى قصة عماد الدين شئ من قصة معروف الإسكافى . فهو ، أى عماد الدين ، يدخل فى خاتمة الرواية جنة « زعيم الحشاشين » ، ويعيش فى نعيم وحور عين مثلما عاش معروف الإسكافى فى نهاية رحلته مع الجان ، مع فارق خطير يعكس منطلق كل منهما ، فمعروف الإسكافى يعيش جنته بفعل الجن ، وجزاء على طيبته وصبره ، أما عماد الدين فهو يعيش جنة بفعل الحشيش ، وخداع الإمام الأكبر « زعيم الحشاشين » ، وهو العنوان الذى اختاره زيدان للحديث عن جنة المخدوعين .

ويشتم القارئ فى العرض المسهب والتفصيلى عند زيدان للجنة ، سخرية خفية من جنة الله التى أعدها فى الآخرة لعباده المؤمنين ، فهو يستعمل أوصافا من جنة الله كما وردت فى الكتب المقدسة ، ويطلقها على جنة المخدوعين والواقعين تحت سيطرة الحشيش ، من السذج الذين تسيرهم طبقة يسميها زيدان طبقة المستفيدين ، وعلى رأسهم زعيم الحشاشين الذى يأتى بمعجزات ، فيحيى الموتى ، ويسير على الماء ، وغير ذلك من معجزات أو كرامات ، لا يخلع عليها المؤلف أدنى تفسير ، سوى السخرية الخفية التى تحمل من الدهاء ألف معنى ومعنى .

٤ ـ أ

ورواية « المملوك الشارد » تصلح مثالا آخر ، على النزعة الشعبية المسيطرة على روايات زيدان ، وهى أول رواية يصدرها زيدان ، وقد مهدت الطريق لهذه النزعة الشعبية ، وسارت الروايات بعدها فى هذا الطريق ودون استثناء .

يقع غريب فى مأزق يكاد يودى به ، ويظهر له فجأة فارس ينقذه ، ويزيح الفارس النقاب عن وجهه ، ونكتشف أنه امرأة ، أعجبت بغريب لنبله وشهامته ، فتدخلت من أجل إنقاذه ، مثلما نرى فى كثير من السير الشعبية ، فذات الهمة تلبس لباس رجل فى حالات كثيرة وتتدخل لإنقاذ البطل ، وفاطمة العرة « أم الزيبق » تلبس لباس رجل وتتدخل من أجل إنقاذ ابنها .

وتحت عنوان « أول الحب نظرة » يسهب المؤلف فى وصف المواقف الرومانسية ويستخدم مفردات من مثل : الدموع ، والنحيب ، والصمت ، والسكوت ، والبكاء . ويصور الشخصيات فى صورة خاضعة مستسلمة لسلطات الحب ، فهو يقول فى مواضع متفرقة « أما هو فكان كالغائب عن الصواب » ، « فأطرقت الفتاة برأسها إلى الأرض ، وعلى وجهها الإحمرار ، ولـم تبد جواباً » ، «وبقى الاثنان صامتين لايبديان حراكا» .

ويتم ذلك خلال لغة لا تعتمد على استحضار الحدث ، ولكنها تلجأ إلى الأدوات المشحونة ، كالأستفهام ، والتعجب ، والنداء ، والإغراء ، والتحذير ، تقول جميلة وهى فى عرض البحر : « ياللمصيبة ! أين أنا الآن ! وأين زوجي وحبيبى ! وأين حشمه وخدمه ! وأين أنت يا ولدى سليم ! أواه ! أصرت طعاما للأسماك ! وتركت والدتك المسكينة تتقلب على حجر الغضا ، أما كان الأولى بى أن أموت فداء لك ولأبيك وأستريح من شقاء هذا العالم ! أما من وسيلة يا إلهى للنجاة من هذه المصائب » .

وكل هذا يؤدى إلى نوع ما أسميه « الرومانسية الشعبية » ، وهى رومانسية تقوم على الصياح وإثارة الانفعال ، أو بمعنى آخر : هى رومانسية غير منضبطة ، قريبة من تخيلات العامة ، ومن انفعالات الجماهير ، وتختلف فى هذا المجال عن الرومانسية المنضبطة ، والتى أسميها « رومانسية المثقفين » ، كما نجد أمثلة لها عند المنفلوطى ومحمد عبدالحليم عبد الله ، وتقوم على قدر كبير من « القصد » يستغل المخيلة عند الإنسان ، ويخلق عالما فنيا يوازى العالم الواقعى ، ويكون أجمل منه .

وتتوالى المغامرات ، سواء فوق جبال لبنان أو فى صحراء مصر ، لترضى رغبة القارئ فى الإثارة ، ويخلق المؤلف المناسبات ، وينتهز الفرص ، لتقديم قصة جديدة لبطل آخر ، ويلجأ إلى عبارات مثل : «إن لهؤلاء يا سيدى قصة سأتلوها عليك» (ص٤٥) ، « إن لهذا التل ولهذا الباب حكاية سأتلوها عليك » (ص٤٩) ، « هلم بنا إلى الخارج لأقص عليك الأمر » (ص٦٥) ، « اجلس يا أخى وأشرح لى قصتك بإسهاب » (ص٧٧) ، « ليس هذا حديثى كله أيها الأمير ، فإن عندى قصة أشد تأثيرا فى نفسى من كل شئ ، وهى سبب قلقى واضطرابى ، فأسألك الاصغاء اليها » (ص٧٨) .

وإزاء هذا الطوفان من القصص يلجأ المؤلف إلى استخدام « أما التفصيلية » ، التى تفيد الاستطراد إلى قصة جديدة ، من مثل ! « أما ما كان من أمر الأمير أمين فانه » .(ص٦٠) ، « أما الأمير بشير فقد .. » (ص٧١) ، أو يلجأ إلى « لام الأمر » التى تطلب من القارئ أن ينصرف عن القصة السابقة ، وليأخذ فى قصة جديدة « فلنترك سعيدا متوجهاً إلى الخرطوم ، ولنعد بالقارئ إلى بيت شهاب الدين ، حيث تركنا جميلة تتقلب على حجر الغضا » .

وكل هذا يدفع بالمؤلف إلى السرد والوصف ، وإلى محاكاة السير الشعبية فى الرواية والقصص ، ويبتعد المؤلف عن الفن الروائى فلا يستغل الإيحاء وتصور الموقف ،

وتوظيف الحوار ، وغير ذلك من عناصر توهم بواقع جديد ، دون أن تشرحه أو تصفه أو تسرده .

إن زيدان ينطلق من فكرة « استرضاء القارئ » ، فهو لا يكتب فنا بمعناه الروائى ، ولكنه يستحضر داخله « قارئة » ، وهو قارئ شعبى يبحث عن لحظات سعيدة ، تعوضه عن الواقع الكئيب ، فى وقت لم يعرف الناس فيه المسلسلات الإذاعية أو التليفزيونية ، أو دور السينما ، أو الأفلام العربية والهندية والمغامرات الأمريكية .

وقد صرح زيدان بذلك فى مقدمة تلك الرواية ، وذكر أن أحد القراء قد اعترض على النهاية المفجعة فى الطبعة الأولى التى انتهت بقتل سعيد ، وأن قارئا آخر اعترض على أن يتزوج سليم من سعدى ، لأن غريبا هو الأحق بالزواج منها .

ويستجيب زيدان لرغبة القراء ، ويبقى فى الطبعة الثانية سعيدا حيا ويجعل غريبا هو الذى يتزوج من سعدى .

إن عملية « استرضاء القارئ » ألقت بظلالها على روايات جورجى زيدان ، فلم يعد يهتم بمقتضيات الفن ، بقدر ما يهتم باسترضاء القارئ ، عن طريق مؤثرات بدائية يمكن أن نشير إلى بعضها على النحو الآتى :ـ

- قد يكون الموقف مواتيا لنمو الصراع ، ولكن المؤلف يجهضه بالحديث عن الصراع ووصفه ، حتى يحوله إلى عظام معروقة ، ففى رواية « المملوك الشارد » يذكر المؤلف أن البطل «كان يتنازعه عاملان مختلفان ، عواطفه من جهة ، وعقله من جهة أخرى ، ثم قر رأيه على أن يجيب دواعى عواطفه » فهو بدلا من أن يترك الصراع يمتد بين هذين القطبين المتنازعين ، إذا به يجمده فى جملة سردية واحدة هى « ثم قر رأيه على أن يجيب دواعى عواطفه » ، وهى جملة تقدم خلاصة الأمر على حد قوله (ص٢٠١) .

والحوار أيضا لا يوظفه بطريقة فنية ، فهو إما امتداد لشئون الحياة اليومية ، أو مجرد وسيلة لتقديم معلومة تاريخية ، فغريب مثلا ، فى الرواية نفسها يسأل :ـ

« ولكن ما السبب الحقيقى لثورة اليونان » فيجيبه المؤلف على لسان سالم بقدر من المعلومات التاريخية (ص٢١٥) ..

والنهاية لاتأتى متسقة مع مقتضيات الفن الروائى بمعناه التقليدى ، والتى تأتى

منطقية مستخلصة من سياق الأحداث السابقة ، إن زيدان يتحكم فى النهاية بما يرضى مشاعر القارئ ، ففى الرواية نفسها ترد مواقف كثيرة ، يحس الناقد أن الرواية يمكن أن تقف عند هذا الحد ، مثل جمع شتات العائلة ، أو اجتماع الأب والأم مع غريب بعد تفرق ، أو زواج غريب إلى فتاته ، ولكن المؤلف لايريد أن يترك القارئ فى قلق ، ويريد أن يطمئنه على مصير بقية الشخصيات ، فيتابع مصير سعيد (التابع الأمين) ، ويطمئن القارئ عليه ، ويتابع مصير سالم ويطمئن القارئ عليه .

والشخصيات نمطية ، قد تكون خيرة إلى أقصى حدود الخير ، دون أن تنتابها لحظة ضعف . وقد تكون شريرة إلى أقصى حدود الشر ، دون أن تنتابها لحظة ندم .

والمؤلف يصور الشخصيات بأوصاف تشى بمشاعره نحوها ، ويهتك بذلك حيادية الفن القصصى ، فهو يقول عن داود فى رواية « جهاد المحبين » : « رجل من أصل دنئ ، اكتسب ثروة كبيرة من تعويضات الإسكندرية زورا وبهتانا ، ولكنه كان دنئ الأخلاق ، شديد البخل » (ص٦٨) ، ويقول عنه فى موضع آخر : ـ « شاب طويل القامة ، قبيح ، لفطس أنفه ، وصغر عينيه ، واعوجاج فمه ، وبروز أسنانه » (ص٢٩) .

وهو يكثر من الرسائل ، وخاصة التى يتبادلها الحبيبان ، وهى وسيلة مفضلة فى الأدب الشعبى ، وشاهدنا على ذلك القصة الشعبية حول قيس وليلى ، فهى مليئة بالرسائل الغرامية [١] .

وهذه الوسيلة ترضى القارئ الشعبى ، لأنها تقوم على السرد والوصف والمباشر ، وتهيئ الجو لإثارة المشاعر ، وسكب الدموع ، عن طريق الأسلوب الإنشائى ، الذى يمتلئ بالأدوات المشحونة والخطاب المباشر .

وغير ذلك من ملامح لا تصل إلى حد النضج الفنى ، وتقدم فى آخر المطاف رواية ذات نزعة شعبية ، تختلط بالروايات « البوليسية » وتقترب من الروايات المترجمة الهابطة ، وتعمل على « تغريب التراث » ، فى أجواء من التسلية ، والأحلام المخدرة ، والخيال التعويضى ، وبذلك يتحول التراث إلى مجرد مهرج فى ملحمة شعبية ، يقتصر دوره على « التسخين » ، ويقوم بوظيفة « الزينات » فى مولد شعبى ، وزفة من أبناء البلد .

---

(١) قصص العشاق النثرية ص ٣٥٠

ولا يقتصر الأمر عند حد تغريب أول يقوم على الموضوع ، أو عند حد تغريب ثان يقوم على الرؤية الفنية ، بل يتعداه إلى أنواع كثيرة من التغريب ، تنبث خلال روايات زيدان ، ويمكن أن نشير إلى بعضها كرءوس موضوعات ، تدل على المطلوب ، دون أن نوغل فى التفصيلات ، فالقليل هنا يغنى فى الدلالة عن الكثير ، والإشارة تؤدى ما لاتؤديه العبارة .

* يورد أحداث التاريخ الإسلامى على ألسنة أعدائه ، مثل أبى سفيان الذى يتحدث عن الإسلام فـى « فتاة غسان » ، ومثل المتفرنج الذى يتحدث عـن الثورة المهدية فى « أسير المهدى » ، مما يجعل الرؤية ملونة بوجهة النظر المخالفة .

* يـعود إلى كتب بعض المستشرقين ، الذين يحملون وجهة نظر ، قد تكون مغـرضة ، أو صادرة عن سوء فهم لحركة التاريخ الإسلامى ، من أمثال : زينو ، وإيزودور ، وماريت ، وويلكنسن ، وبيركاردت ، ودائرة المعارف البريطانية .

* وهو يصور مظاهر الحضارة الأوروبية فى صورة زاهية ، تبعث على الاحترام ، وتدفع القارئ إلى تقليدها ، فهو فى رواية « أسير المهدى » يصور النمط المتفرنج بصورة متحضرة وذكية ، وهو فى « جهاد المحبين » يشيد بالعمران الأوروبى ، ويتحدث عن الزينة والاحتفالات فى حديقة الأزبكية ، ابتهاجا بعيد ميلاد الملكة فيكتوريا .

* وفى مقابل ذلك يتحدث عن المظاهر العربية الإسلامية بقدر كبير من النفور والاحتقار ، فهو يصف المهدى بالسذاجة ، وثورته بالتخبط والهمجية ، ويصف عرابى بالغباء وعدم التبصر ، وهو يسئ إلى شخصيات تاريخية من مثل صلاح الدين الأيوبى ، وعبد الرحمن الناصر ، والسلطان عبد الحميد .

* وهو يقف مع اليونانيين ضد العثمانيين فى رواية « المملوك الشارد » .

* وهو فى رواية « الانقلاب العثمانى » يستخف بكلمات مثل : عمامة ، وجبة ، وأمير المؤمنين ، وشيخ ، وخليفة .

* وهو فى رواية « عبد الرحمن الناصر » يريد أن يظهر المسلمين بمظهر المتخلفين الذين لا يهتمون بكتب الفلسفة ، وهى فى نظره قمة الحضارة ، كما فى الصفحات : ١٢ ـ ٦٦ ـ ٧٧ ـ ١٢٨ ـ ١٣٠ ـ ١٣٤ ـ ١٦٦ .

* وهو فى رواية « شارل وعبد الرحمن » ، يركز على اهتمام العرب بالغنائم [1] ، وعلى التحاسد بينهم وبين البربر [2] ، وعلى مظاهر العنف والقسوة فى سلوك العرب [3] ، ويسرف فى الحديث عن تاريخ فرنسا والقوط والغاليين [4] .

* وهو فى رواية « الانقلاب العثمانى » يشير إلى أنه كتب بخط جميل هذه الفقرة ﴿ **إنا فتحنا لك فتحا مبينا** ﴾ . وهى آية شهيرة من آيات القرآن الكريم .

وغير ذلك من أنواع ، تجعل التراث ، يبدو غريبا من ناحيتين : ناحية يقف فيها المؤلف ضده مع وجهة النظر الأخرى ، وناحية ، يبدو فيها ملصقاً، كمعلومة تأتى إجابة على سؤال ، دون أن يلتحم مع البنيه الأساس للرواية ، ويصبح لبنة محورية فى معمارها الفنى .

ـ٦ـ

ثم ننتقل إلى التطبيق ، ونكشف أبعاد « الصراع الحضارى » فى روايات جورجى زيدان ، الذى يحتدم خلال لقاء الحضارة العربية الإسلامية ، بالحضارات الإنسانية المختلفة ، وذلك فى المحاور الآتية :ـ

* الصراع بين الحضارة العربية الإسلامية ، وحضارتى الفرس والروم ، وخاصة فى رواية « فتاة غسان » .

* الصراع بين الحضارة العربية الإسلامية ، والحضارة القبطية ، وخاصة فى رواية « أرمانوسة المصرية » .

* الصراع بين الحضارة العربية الإسلامية ، وحضارة الإفرنج الصليبية وخاصة فى رواية « صلاح الدين الأيوبى » .

* الصراع بين الحضارة العربية الإسلامية ، والحضارة الأوروبية الحديثة ، وخاصة فى رواية « الانقلاب العثمانى » .

* الصراع بين الحضارة العربية الإسلامية والحضارة الأوروبية الأسبانية ، وذلك فى

---

(١) انظر الصفحات : ١٩ ـ ١٠ ـ ١٢ ـ ١٥ ـ ـ١٦ ـ ٢١ ـ ٢٤ ـ ٣٣ ـ٣٤ ـ ٥٧ ـ ٦٠ ـ ١٣٤ ـ ١٣٩ .

(٢) انظر الصفحات : ٧ ـ ١٢ ـ ١٣ ـ١٦ .

(٣) انظر الصفحات : ٨ ـ ١٥ ـ ٢٤ ـ ٨٢ ـ ١٠٢ .

(٤) انظر الصفحات : ٧ ـ ٢٠ ـ ٤٣ ـ ٩٨ ـ ١٦١ .

ثلاث روايات هى : فتح الأندلس ــ وشارل وعبد الرحمن ــ وعبد الرحمن الناصر .

وسأقف وقفة خاصة ومفصلة فى نهاية الفصل عند هذا المحور الأخير .

ــ ٧ ــ

يصف جورجى زيدان روايته « فتاة غسان » على الغلاف بأنها : ــ

« رواية تاريخية تشرح حال الإسلام منذ أول ظهوره حتى فتوحات العراق والشام ، مع بسط عادات العرب فى أخر جاهليتهم وأول إسلامهم ، ووصف أخلاقهم وأزيائهم وسائر أحوالهم » .

فالرواية إذن تتناول فكرة انتشار الإسلام ، وتغلبه على حضارة الفرس ، وحضارة الروم ، ونشر العقيدة الإسلامية فى المناطق المجاورة للجزيرة العربية ، وهى فترة انتصار للحضارة العربية الإسلامية ، التى أخذت تحتل الساحة العالمية ، وتنشر أخلاقها ومبادئها ، وتشغل التاريخ بالحديث عنها ، والتوقف عند إنجازاتها .

ولكن زيدان يعمل على تغييب هذا الانتصار ، خلال مظاهر عديدة ، تنبث بكثرة داخل الرواية ، ويمكن من باب المثال أن نشير إلى بعضها فى سرد قصير : ــ

* يركز على رصد التخلف عند الفرس والروم ، وعلى الحروب التى دارت بينهما وأنهكتهما ، وجعلتهما لقمة سائغة للعرب والمسلمين .

* لا يبرز أحداث التاريخ الإسلامى فى الصورة التى تليق وعظمة هذه الفترة ، وإنما هى أحداث ترد خلال المجرى العام للتاريخ الإنسانى ، وكأننا لسنا إزاء ثورة فكرية وحضارية تغير من المجرى العام ، وتنقله إلى فجر جديد .

* وصورة الإسلام ترد مشوهة ، وعلى لسان « أبو سفيان » قبل أن يسلم الذى يتحدث عنه من منطلق الرافض ، وينفث حقده على هذا الدين الجديد ، الذى يهدد مصالح طبقته ، ويقف بجوار الأرقاء والمستضعفين .

* وتحت عنوان « آبار بدر » يقدم صورة مقززة لبئر بدر ، التى امتلأت بجثث القتلى من المشركين ، بعد أن رماها المسلمون فى المياه ، فحولته من ماء عذب صالح إلى ماء عفن مسمم ، مما يظهر المسلمين فى صورة وحشية ، لاتنبئ عن أية سمة حضارية .

* وتحت عنوان « أسباب الغزوات » يجعل سببها الرئيسي مارددده بعض المستشرقين من أنها امتداد لما كانت تقوم به القبائل قبل الإسلام ، من غارات للسلب والنهب ، بسبب شظف العيش وجدب الحياة ، فهو هنا يظهر النبى وصحابته ، فى صورة من يتعرضون للقوافل ، ويبطشون بأصحابها ، ثم يقتسمون فيما بينهم الغنائم والأسرى .

* وهو فى ص ١٢٢ يذكر أن العرب بنوا الكعبة ، ـ دون أن يشير فى الهامش إلى المصدر ـ من خشب سفينة لأهل الروم ، رماها البحر ، وأن الذى قام ببنائها رجل قبطى يحسن صناعة النجارة .

* وهو يذكر أن « حمادا » أتى إلى مكة ، بحثاً عن قرطى مارية المودعين فى خزائن الكعبة ، ليهديهما مهرا غاليا ، يسوقه إلى حبيبته هند ، ولم يشر أية إشارة إلى ماذكرته المصادر العربية ، عن هؤلاء الذين كانوا يفدون إلى مكة ، وينتظرون بعثة النبى صلى الله عليه وسلم ، ومن أجل البحث عن الحقيقة التى افتقدوها عند أحبارهم ورهبانهم .

* وهو فى ص ١٢٥ يردد على لسان أبي سفيان أمام هرقل ، قصة الغرانيق ويذكر أبو سفيان أن محمدا كاد يرجع إلى دينهم ، لولا أنه ألغى آيات الغرانيق . واعتبرها من الشيطان ، وهذه القصة رفضها كثير من المؤرخين ، لأنها لا تتفق مع جوهر الإسلام ، كما ذكر الدكتور حسين نصار فى مقدمة الجزء الثانى .

* وهو يقف عند اتصال النبى صلى الله عليه وسلم ، وهو صغير ، ببحيرا الراهب ، ويضيف فى ص ٥٥ أن لبحيرا تلاميذ كثيرين ، انتشروا فى الجزيرة العربية ، من بينهم سلمان الفارسى .

* وهو يسرف فى الحديث عن الأديرة والكنائس المنتشرة فى الجزيرة العربية ، وعن نذور الرهبان ، وأحد الشعنون ، وعن صور القديسيين ، وصلاة المسيحيين ويتناثر ذلك خلال الرواية ، مما يضفى جوا مسيحيا ، يتغلب على الجو الإسلامى ، فى رواية تزعم أنها عن ظهور الإسلام .

وغير ذلك من « تغريبات » تجعل التاريخ الإسلامى فى هذه الرواية يبدو ضئيلا ، وتقلل من دوره ، وتجعله امتداداً لغارات القبائل ، هربا من ضيق المكان وقسوة العيش ،

دون أن يشير إلى عنصر العقيدة ، وإلى البعد الحضارى ، الذى كان يحمله الإسلام ، ويبشر به العرب ، ويجعل الشعوب بالأخرى تنضوى تحت لوائه بحثا عن المساواة والعدالة والحرية ونصفة المستضعفين .

هذا عن التغريب الأول الذى يتعلق بالموضوع ، أما التغريب الثانى الذى يتعلق بالرؤية الفنية ، فقد سيطرت النزعة الشعبية على هذه الرواية واستبدت قصة الحب بالمساحة الكبرى ، وسخرت الأحداث التاريخية لخدمتها ، وبدا التاريخ يقوم بدور التابع ، أو بدور « الزفة » فى عرس الحبيبين ، وألقت هذه النزعة بظلالها على النهاية السعيدة ، ونمطية الشخصيات ، والانتقالات المفاجئة ، وتدخل المؤلف ، وعنصر السرد والرواية ، والمباشرة ، وغير ذلك من ملامح أضاعت التاريخ داخلها ، وحولته إلى عنصر للتسلية وترضية القارئ .

-٨-

فى نهاية رواية « أرمانوسة المصرية » يأسى شيخ من شيوخ القبط ، على ما آلت إليه الحال ، بعد أن فتح العرب مصر ، وتحركوا لحصار الإسكندرية ، إنه يحلل الأحداث من وجهة نظره ، ويعيد المسئولية إلى الخلاف بين الفرق المسيحية ، الذى أدى إلى التفرق والضعف ، ثم يقف وقفة خاصة عند ظلم الروم لقبط مصر ، مما دفعهم إلى طلب الخلاص ، حتى ولو من عبد حبشى ، وينتهى تحليله بالحسرة على أن حضارة الإسكندرية ، سوف تقع تحت يد البدو من العرب ، ويقول :ـ « تصور يا ولدى أن الإسكندرية أم العلوم ، ومركز التجارة ، ومثال العمران بما فيها من المدارس العالية ، والمكاتب الشهيرة ، والكنائس العظيمة ، والشوارع العامرة ، والأحياء الآهلة ، والقصور الفخمة ، والحمامات الكثيرة ، والمخازن ، والوكالات ، والصيارف ، وغير ذلك ، هذه كلها أقولها بكل أسف ، إنها ستصير إلى أيدى هؤلاء البدو ، الخارجين من بلاد قاحلة ، ليس فيها غير الرمال والشوك » (ص٣٥٩) .

هذا التحليل لشيخ من شيوخ القبط بمصر ، يشير إلى الموضوع الأساس فى الرواية ، فليس موضوعها هو فتح العرب لمصر كما زعم على الغلاف ، وليس بطلها هو عمرو بن العاص فاتح مصر ، ولكن موضوعها هو حضارة القبط ، وبطلها هو أرمانوسة القبطية .

منذ البداية ، وتحت عنوان « الرومانيون والأقباط » يبدأ الوجود القبطى يفرض نفسه ، ويبدو الفتح العربى لمصر هو نصر للقبط ، فقد رحبوا بالعرب ، واستدعوهم ، وسهلوا لهم مهمة فتح مصر ، حتى يتخلصوا من ظلم الروم ، وخرجوا باستبشار يستقبلون العرب ، وهم يحملون الصلبان ، ويرتلون الأناجيل ، ويطلبون النصر من الله .

وتأتى النهاية تحت عنوان « فتح الإسكندرية » والرواية تحتفى بزفاف أركاديوس من أرمانوسة ، وتشيد بشجاعة هذا البطل ، وكأنه هو الفاتح الحقيقى لمصر .

وبين البداية والنهاية ، تتناثر داخل الرواية العناوين الآتية :ـ

الرومانيون والأقباط ـ أرمانوسة ـ استطلاع السر ـ قسطنطين والقسطنطينية ـ الدعوة إلى الإسلام ـ أركاديوس ـ دير المعلقة ـ أرسطوليس وأركاديوس ـ باربارة وأرسطوليس ـ البطريرك بنيامين ـ عين شمس ـ الديانة المسيحية فى مصر ـ القرب من بلبيس ـ ضحية النيل ـ الاحتفال بالضحية ـ أرمانوسة فى بلبيس ـ البحث عن قسطنطين ـ البطريق يوقنا ـ عمرو بن العاص ـ المسارة ـ الإسلام ـ جند العرب ـ أرمانوسة فى بلبيس ـ موقعة الفرما ـ يوقنا وأرمانوسة ـ النجاة ـ أركاديوس والأعيرج فى الحصن ـ لقاء الحبيبين ـ حصار بلبيس ـ أركاديوس والأسر ـ فتح بلبيس ـ مرقس فى الحصن ـ النجاة من الأسر ـ العودة إلى منف ـ قدوم العرب إلى الحصن ـ الفشل ـ فتح الحصن ـ عقد الصلح ـ تبكيت الضمير ـ البعثة ـ أركاديوس فى المعلقة ـ فسطاط عمرو ـ أرمانوسة فى مريوط ـ الوفاء بالنذر ـ موقف هائل ـ الفرار ـ التردد ـ أرمانوسة تيأس ـ فتح الإسكندرية .

وهى تبلغ نحواً من ثمانية وأربعين عنواناً ، لايزيد نصيب الجانب العربى منها على ستة عناوين ، أما البقية فهى تتراوح بين محورين : الحديث عن مظاهر الحضارة القبطية كاغتراب أول يتعلق بالموضوع ، والحديث عن قصة الحب بين أركاديوس وأرمانوسة كاغتراب ثان يتعلق بالرؤية الفنية ، وبين الاغترابين يضيع التاريخ العربى والإسلامى ، ويتحول إلى « ديكور » على مسرح الأحداث .

وقد ألقى هذا بظلاله على مظاهر عديدة انعكست على الرواية ، يمكن أن نشير إلى بعضها على النحو الآتى :ـ

* يحدد المؤلف فى الصفحة الأولى أبطال القصة فى اثنى عشرة شخصية معظمهم من الشخصيات المسيحية القبطية ، ولم يرد من الشخصيات العربية سوى أربع هم :ـ

عمرو بن العاص ، وعبادة بن الصامت ، وزياد العربى ، ووردان .

حتى هذه الشخصيات الأربع لا تقوم بدور رئيسى يمثل البطولة ، فزياد متمصر ، اعتنق المسيحية ، ويقيم فى مصر من قبل الإسلام ، ووردان هو مولى لعمرو بن العاص ، كل وظيفته أن يقوم بالترجمة له من القبطية إلى العربية ، وابن الصامت لا يبرز له دور فى أحداث الرواية ، ويرد اسمه أول مايرد فى ص ٣٠٨ . وقد صوره المؤلف فى صورة مخيفة وكأنه وحش كاسر ، فقال على لسان مرقس : « وتقدم واحد منهم لم أر عمرى أفظع منه منظراً ، فإنه أسود اللون ، طويل القامة جدا ، هائل المنظر ، قال إنه رئيس الوفد وخطيبهم ، واسمه عبادة بن الصامت » .

أما عمرو بن العاص ، الصحابى الجليل وقائد الفتح ، فإن الرواية تنتقم منه شر انتقام ، إنها لا تكتفى بتجاهل دوره وتجاهل دهائه المعروف ، ولكنها تصوره . وقد أسره أركاديوس ، وكاد يفتك به لـولا مرقس الذى خشى أن يقتل فيهزم العرب ، وينتصر الروم ، فيتدخل لإنقاذ عمرو ، ويستحلف أركاديوس بأرمانوسة وماصنعه عمرو لها غداة فتح بلبيس ، فيبقيه حياً ، فلولا الهوى ، ولولا الصدفة ، ولولا شفاعة مرقس لما كان لعمرو وجود ، ولما تم الفتح العربى .

* وليس ما أحصاه المؤلف على الصفحة الأولى من الأبطال المسيحيين والقبط ، هو كل ما فى الرواية ، فإن هناك شخصيات أخر كثيرة لم ترد فى هذا الإحصاء ، وقد لعبت دوراً بارزاً فى تسيير الأحداث .

وعلى رأس هؤلاء الشخصيات الأب بنيامين ، الذى يفرد له المؤلف فصلاً مستقلاً تحت عنوان « البطريرك بنيامين » (ص٥٣) ، ويصوره وقد اعتزل فى دير هرباً من ظلم الروم ، وحين يسمع بقدوم العرب إلى مصر ، يكتب رسالته إلى ولده المقوقس عظيم القبط ، ينصحه بمعاونة العرب حتى يتخلصوا من ظلم الروم ، وينصحه فى نهاية الرسالة بالصبر والتمسك بدينهم ، ويقول له : « أما أنا فلا أرى أن تخرجوا من دينكم ، ولكن التسليم ودفع الجزيه لهؤلاء العرب أولى بنا وأقرب إلى خلاصنا من مخالب الظلم » .

* تتوالى العناوين من مثل : « الرومانيون والأقباط » و « دير المعلقة » و « البطريق يوقنا » و « أركاديوس فى المعلقة » . وتتوالى مفردات وتعبيرات عن الصليب والإنجيل والدير والراهب والكنيسة ، وتتوالى أعلام قبطية كثيرة ، وغير ذلك مما يمثل وجوداً ضاغطاً للحضارة القطبية .

* وكذلك تتوالى عناوين من مثل « عين شمس » و « ضحية النيل » و « الاحتفال بالضحية » و « العودة إلى منف » ، وتتوالى كذلك مفردات وتعبيرات عن : عجل إيبس ، ورق البردى ، الهيروغليفية ، إيزوريس ، وأبو الهول ، وغير ذلك مما يشير إلى الحضارة الفرعونية كعمق تاريخى للحضارة القبطية .

إن كل هذه الظواهر وغيرها كثير ، تتآزر فيما بينها ، لتشكل وجوداً للحضارة القبطية الفرعونية ، يبتلع وجود الحضارة العربية الإسلامية ، ويحيل العرب والمسلمين ، إلى ألعوبة فى أيدى الرهبان وشيوخ القبط ، يحركونهم لأغراضهم ، ويسخرونهم للانتصاف من أعدائهم ، ويصورون من خلالهم عاداتهم وتقاليدهم وسائر أحوالهم .

ـ ٩ ـ

صلاح الدين الأيوبى بطل قومى ، هزم الصليبيين ، واسترد بيت المقدس ، وتحول إلى رمز للنضال ضد العدو الخارجى .

وقد جذبت شخصيته الكثير من الروائيين العرب ، من أمثال باكثير فى « سيرة شجاع » وعلى الجارم فى « سيدة القصور » ، وغيرهما كثيرون على امتداد الوطن العربى ، مما يشكل دراسة لرسالة جامعية حول صورة صلاح الدين فى الرواية العربية الحديثة .

وانطلاقا من مفهوم الرواية التاريخية . التى تجسد المجد القومى ، وتبعث النخوة فى الأجيال المعاصرة والقادمة ، فإن باكثير وغيره من الروائيين العرب ، قد ركزوا على صورة صلاح الدين ، كرمز للمجد القومى ، وحملوه اسقاطات معاصرة تثير همم الأجيال ، وتدفعهم إلى الذود عن الأوطان .

ولكن جملة هذه الاعتبارات القومية ، لم تكن حاضرة عند زيدان فى روايته « صلاح الدين الأيوبى ومكايد الحشاشين » .

إن شخصية صلاح الدين لا تفرض نفسها على الرواية ، ولم ترد إلا عرضا وفى مرات قليلة تعد على الأصابع ، والرواية من أولها إلى آخرها ، وعلى امتداد ١٨٨ صفحة لا تشير إلى جهاد صلاح الدين ، ولا إلى استرداد بيت المقدس من الصليبين ، بل على العكس تصوره فى صورة من يسعى إلى مجده الشخصى ، وإلى الاستقلال بمصر والقضاء على النفوذ الفاطمى ، يقول صلاح الدين لأبيه :ـ

« إنى قد دبرت أمر مصر ، ودبرت شئونها بسيفى وتدبيرى وسيف عمى من قبلى ، ونور الدين قاعد فى قصره بدمشق ، ومملكته واسعة ، ومماليكه كثيرون ، فهل من العدل أن تكون مصر له أيضا ، ونبقى نحن من خدمة وقواده ، ما الذى يمتاز به نور الدين عنا هل ابتاعنا بماله ، نحن لسنا من مماليكه ، إننا قواد ، وهذه مصر يستحيل عليه إخضاعها بدونى » (ص٢١) .

ولكن والده يسكته لا تقديرا لدور نور الدين ، ولكن خشية أن تكتشف أوراقهما قبل الأوان ، ويكشف لابنه عن نيته فى الوقت المناسب ، ويقول له :ـ

« أما تعلم أن نور الدين إذا سمع عزمنا على منعه ومحاربته جعلنا فى مقدمة أعدائه ، وحينئذ لا تقوى عليه ، أما إذا بلغه قولى ، وأننا فى طاعته ، تركنا واشتغل بغيرنا ، ريثما تعمل الأقدار عملها .. والله لو أراد نور الدين قصبة من قصب السكر بمصر ، لقاتلته عليها حتى أمنعه أو أقتل » (ص٩٢) .

إن هذا الحوار يظهر صلاح الدين فى صورة شاب متسرع ، يسعى إلى أمجاده الشخصية ويزيح كل من يقف فى سبيله ، ويتنافى مع العلاقة التى تحدث عنها التاريخ بين نور الدين وصلاح الدين ، وهى علاقة تقوم على أهداف قومية ودينية .

٩ ـ ١

وإمعاناً فى التعمية على الدور الحقيقى لصلاح الدين ، يثير المؤلف أمرين : أحدهما يتعلق بدور الصدفة فى حياة صلاح الدين ، والآخر يتعلق بإخفاقه فى قصة الحب .

٩ ـ ٢

منذ أول الرواية نعرف أن « الحشاشين » راغبون فى اغتيال صلاح الدين ، لأنه

ينافسهم على أمر مصر ، ونعرف أيضاً أنهم قادرون على ذلك ، فقد تسللوا إلى مخدعه الخاص ، وتركوا له غمداً بداخله رسالة .

وفي نهاية الرواية نكتشف أن الحشاشين قد تركوا صلاح الدين على قيد الحياة ، بسبب أن زعيمهم قد جاءه الوحى ، بأن حياته مرتبطة بحياة صلاح الدين ، فهو من أجل ذلك السبب الغريب يحرص على أن يبقيه حياً .

وهذا يعنى أن بقاء صلاح الدين أمر يعود إلى الصدفة ، ويتوقف على هذه الخزعبلات ، ومن ثم فإن كل أمجاده إنما هى تقوم على محض الصدفة .

وهو أمر يكرره زيدان مع تلك الشخصيات العظيمة ، فهو لا يستطيع أن ينكر دورها ، فقد تواتر التاريخ على ذلك ، ولكنه يستطيع ، على الأقل ، أن يشكك فى هذا الدور ، وأن ينسبه إلى محض الصدفة ، التى لافضل لأحد فيها .

يقول سعيد شيئا من ذلك فى رواية « عبد الرحمن الناصر » ، ويجاهر هذا الخليفة الأموى العظيم ، بأنه لا فضل له فى أمجاده ، فهو قد ورث كل هذا عن أبائه وأجداده ، وأن الظروف هى التى جعلته عظيماً ، كما سنشرح ذلك حين نتعرض للصراع الحضارى على أرض الأندلس .

٩ ـ ٣

ويحاول زيدان أن يقحم صلاح الدين فى قصة الحب الرئيسة ، التى تدور حولها أحداث الرواية ، وهو لا يبغى بذلك التركيز على دوره ، وربطه بالأحداث الجوهرية ، ولكن يقحمه ليثبت فشله فى قصة الحب ، فقد خطب « سيدة الملك » ، ولكنها ترده ، وتفضل عليه تابعه عماد الدين .

حقا ، إن صلاح الدين قد وقف موقفاً نبيلاً ، فلم يحقد على تابعه ، ولم ينتقم منه ، بل سعى إلى تزويجه من سيدة الملك واحتفل بذلك احتفالاً بهيجاً .

وحقاً كذلك ، إن سيدة الملك تقدر نبل صلاح الدين ، وتقول له فى نهاية الرواية :

« لم أفضل عماد الدين إلا لمناقب تعجب صلاح الدين ، وقد رفعه بسببها من عامة الناس إلى خاصتهم ، على أننى إذ أفضله من بعض الوجوه ، فأننى أنا وهو لا نفضل أحداً على صلاح الدين ، ونحن فى رعايته وتحت ظله » .

كل هـذا حـق ، ولكن يـبقى أن زيـدان قـد حـشر صـلاح الدين فى هذه الأحداث ، ليـرده خائبا ، وليوحى بأن كل أمجـاده وانتصاراتـه ، لاتساوى شيئا فـى ميدان القلـوب ، وعالم العلاقات الإنسانية .

٩ ـ ٤

هذا هو التغريب الأول الذى يتعلق بالتعمية على الدور الحقيقى لصلاح الدين ، أما التغريب الثانى فهو يتعلق بالرؤية الفنية ، وهو يتخذ أيضا مظهرين : ـ

١ ـ مكايد الحشاشين .

٢ ـ حياة البذخ .

٩ ـ ٥

ليس البطل فى هذه الرواية هو صلاح الدين الذى تحمل الرواية اسمه ، ولكن البطل الحقيقى هو « مكايد الحشاشين » العنوان الفرعى للرواية .

فالرواية من أولها إلى آخرها حديث عن مكايد الحشاشين والمؤامرات والخداع ، وجو القتل والإرهاب ، وحياة السراديب والقلاع والحصون ،وعالم الخيال والحشيش والوهم ، وحب السيطرة من الكبار ، والميل إلى الخضوع من الصغار .

ولم تكن الشخصية الأولى فى هذه الرواية شخصية صلاح الدين أو نور الدين ، ولكنها شخصية « أبو الحسن » التى تشابه إلى حد كبير شخصية « سعيد » فـى رواية « عبد الرحمن الناصر » ، فشخصية « أبو الحسن » ذات حضور ، تلقى بثقلها على أحداث الرواية من أولها إلـى آخرها ، هو مخادع ، يدعى النسب الشريف ، ويسيطر على الخليفة الفاطمى ، ويتآمر على صلاح الدين ، ويتقرب إلى سيدة الملك ، ويطمع فى حكم مصر ، ويتحرك من مصر إلى الشام ، يكون الخلايا ، ويحرك الأتباع ، ويشغل الشخصيات الأخرى التى تدور فى فلكه .

٩ ـ ٦

تبدأ الرواية بحوار طويل بين رجلين من عامه المصريين . أحدهما عم حسن العجوز والآخر هو عمر المكارى . إنهما يبديان دهشتهما ازاء الفخامة التى يريان فى موكب الخليفة ، وهو يمر أمامهما .

ويأخـذ المؤلف بعد ذلك فى وصف كل صغيرة وكبيرة فى هـذا الموكب : الأبواق ، والسيوف ، والأعلام ، والخيول ، والصنوج ، والسروج ، والذهب ، والفضة ، والحرير ، والنياشين ، والعمائم ، والرماح ، والأختام الذهبية ، وحامل المظلة ، والعمامة الضخمة ، والجواهر ، والعقود ، وحامل المذبة ، وغير ذلك من أمارات الترف وحياة البذخ والإسراف .

ويستمر هذا الوصف فيما يزيد عن ثمانى صفحات ، وهو يشغل أول الرواية ، وتتكرر بصور وأخرى فى ثنايا الرواية وخلال مناسبات كثيرة .

إن المكارى يحس بالضآلة أمام جلال هذا الموكب ، ويقول لصاحبه :ـ

« وما الـذى يصيبنا من هؤلاء الحكام ، إنهم يختصمون على الاستبداد فيناً ، وماذا يهمنى إن كان حاكمى كردياً أو عربياً أو هنـدياً ، إنما المهـم ألا يظلمنى ، أليس كذلك » .

فيجيبه عم حسن العجوز ، وقد علمته التجارب الحذر :ـ

« اسكت ، إنهـم قادمون ، ألا تسمع الأبواق والصنوج ، اخ بحمارك ، أو خبئه فى مكان ، وتعال » .

وليس المجال هنا أن استطرد إلى الحديث عن غربة الإنسان المصرى ، ولا أن أقف كثيرا عند نبرة « المصرية » التى تطل بين السطور ، لأن مايعنينى من هذا الاستشهاد ، ومن استشهادات كثيرة متقاربه بصورة أو بأخرى ، أن أصل إلى نتيجة مؤداها : أن إنجازات صلاح الدين قد ضاعت بين حياة القصور ووصف البذخ والأبهة ، ومعالم الحضارة المادية ، فكأن المؤلف يعقد روايته لرصد مظاهر الحضارة فى العصر الفاطمى ، ولا يعقدها للحديث عن بطل قومى ، هو صلاح الدين .

٩ ـ ٧

وبين قصة الحب من ناحية ، ومكايد الحشاشين من ناحية ثانية ، وحياة البذخ من ناحية ثالثة ، تقع الرواية فى مخالب « الرواية البوليسية » الهابطة ، التى تخلو من الدلالة المضمونية ومن القيمة الفنية ، وتعمد إلى الإثارة ، وتسلية القارئ .

-١٠-

تتوالى بعض العناوين الفرعية فى رواية « جهاد المحبين » على النحو الآتى :ـ

محب مستتر ـ شقاء المحبين ـ الشك ـ حبيب وسلمى ـ العتب بقدر الأمل ـ شقاء المحبين ـ كتاب سلمى ـ كشف السر ـ كتاب سليم ـ العجوز ورسول السوء ـ الحقيقة تظهر ـ عوامل الغيرة ـ التخلص من الشراك ـ البغى مصرعه وخيم ـ لقاء المحبين .

وهى عناوين تشى بقصة الحب ، التى أصبحت قالبا مرعيا فى جميع رواياته ، إن القارئ يستطيع أن يستنتج أحداث هذه القصة ، خلال تلك العناوين ، وقبل أن يقرأ التفصيلات ، فهى تدورحول حبيبين ، يخلص كل منهما للآخر ، ويتدخل ثالث للإفساد بينهما ، وينكشف أمره ، وينتصر الحب والخير على الحقد والشر ، ويتزوج الحبيبان فى النهاية .

إن زيدان شأنه شأن الأدب الشعبى والأفلام العربية ، يسعى إلى إرضاء القارئ بأسهل الطرق ، ويجعل كل شئ أمامه سهلاً ومكشوفاً ، فلا يكلفه مشقة الاستنتاج ، ولا يدفعه إلى التفكير ، أو البحث عن مخرج .

إن هذا القالب قد أصبح مكرراً فى جميع روايات زيدان ، وهو يستغل عنصر العادة عند القارئ الشعبى ، الذى يسكن إلى المألوف من الأشياء ، وأى شئ يكسر العادة ، أو يشذ عن المألوف ، فإنه يثير قلقه واستفزازه .

١٠ـ١

ولا تشذ رواية « الانقلاب العثمانى » عن هذه اللازمة عند زيدان ، فإن بعض عناوينها الفرعية تتوالى على النحو الآتى :ـ

التهديد ـ قلب الأم ـ الخلوة ـ يلدز بعد منتصف الليل ـ عبد الحميد فى ليله ـ الببغاء ـ السرخفية ـ مناجاة ـ كشف السر ـ القتل لمجرد الاتهام ـ الفتك ـ قصر مالطة ـ طارق ملثم ـ الاستجواب ـ الخوارج ـ أبو الحبيبة ـ تلغراف من شيرين ـ موعد المقابلة ـ الخلوة ـ باب السر ـ المهمة الكبرى ـ الفتك .

وهذه العناوين لاتشير إلى المضمون التاريخى ، ولا إلى عنوان الرواية ، ولا إلى الحديث عن السلطان عبد الحميد ، كما تزعم الرواية على الغلاف بأنها :ـ

« تشرح أحوال الأتراك فى آخر عهد السلطان عبد الحميد ، مع وصف حياته فى يلدز وقصورها ، وجواسيسه وأعوانه ، إلى فوز جمعية الأتحاد والترقى بنيل الدستور سنة ١٩٠٨ »[١] .

الرواية إذن تقوم بالتغريب الأول للموضوع التاريخى ، من خلال التركيز على حركات المقاومة ، والإشادة بدور مدحت باشا ، وبالجمعيات السرية لكثيرة ، التى عملت على إضعاف الخلافة العثمانية حتى أسقطتها نهائياً .

١٠ ـ ٢

وهذه العناوين أيضا تشير إلى التغريب الثانى ، الذى يتعلق بالرؤية الفنية ، وذلك من خلال التركيز على قصة الحب من ناحية ، وعلى جو الرواية البوليسية من ناحية ثانية .

إن قصة الحب بين رامز وشيرين تمثل المحور الرئيسى فى هذه الرواية ، وهى تدور خلال القالب التقليدى فى روايات زيدان ،والذى يمكن أن نستنتجه بسهولة خلال تلك العناوين : الخلوة ـ المناجاة ـ أبو الحبيبة ـ تلغراف من شيرين ـ موعد المقابلة ... الخ.

وتتم أحداث قصة الحب خلال جو بوليسى ، يشير إلى التآمر والخداع ، وحياة القصور ، والفتك ، وغير ذلك من عناصر الرواية البوليسية ، التى يمكن أن نستنتجها من بعض العناوين الفرعية ، مثل : التهديد ـ يلدز فى منتصف الليل ـ السرخفية ـ كشف السر ـ القتل لمجرد الاتهام ـ طارق ملثم ـ الاستجواب ـ المهمة الكبرى .

١٠ ـ ٣

ولا يقتصر الأمر فى هذه الرواية عند حد تغريب أول يتعلق بالموضوع ، ولا عند تغريب ثان يتعلق بالرؤية الفنية ، بل يتعداه إلى تغريب ثالث يتعلق بالانحياز التام إلى النموذج الأوروبى ، والانتقاص من النموذج الإسلامى .

يصور زيدان فى روايته « الانقلاب العثمانى » صراعاً بين الخير والشر ينتهى كما هى العادة بانتصار الخير على الشر .

(١) هذا الوصف منقول من غلاف طبعة بيروت « دار الشرق العربى » أما طبعة دار الهلال فقد ذكرت على الغلاف « رواية تاريخية تتضمن وصف الأحرار العثمانيين ، وجمعياتهم السرية ، وماقاسوه فى طلب الدستور ،ووصف يلدز وقصورها وحدائقها ، وعبد الحميد وجواسيسه وأعوانه وسائر أحواله ، إلى فوز جمعية الاتحاد والترقى بنيل الدستور فى ٢٣ يوليو سنة ١٩٠٨ » ،وطبعة بيروت تختلف أيضا فى العناوين الداخلية ، وتختصر الكثير من الأحداث ، حتى وصلت إلى النصف من طبعة دار الهلال .

وهو يرمز للشر بالسلطان عبد الحميد وأتباعه ، ويصورهم في صورة منفرة ، ويصفهم بالبدانة والبلاهة وسوء الظن والجهل والتخلف .

ولا يقف عند هذا الحد ، بل يحاول من خلالهم أن يغمز الحضارة العربية الإسلامية ، فهو يصور عبد الحميد فى صورة منفرة ، وفى الوقت نفسه يجعله ينطق بعبارات إسلامية ، ويسلك سلوكاً إسلامياً ، وهو يدافع عن الدستور ، ويراه طريق التقدم وسبيل الحضارة ، وفى الوقت نفسه يجلب رجلا مسلما ، ليسخر منه ، ويجعله يهاجم الدستور ، ويرى أنه لا يصلح للشرق ، ولا يتفق مع ديننا ، وإن الخلفاء المسلمين لم يكونوا يحكمون بالدستور .

أما الخير فهو يرمز له فى صورة الشخصيات التى تقلد الحضارة الأوروبية ويقف موقفا خاصا عند مدحت باشا ، وعند مبادئه التى تأخذ من الحضارة الغربية المعاصرة .

وتحت عنوان « جمعية الاتحاد والترقى » يتابع جهود هذه الجمعية ، ويذكر صلتها بالماسونية ، ويبارك كفاح أبطالها ، وخاصه رامز بطل قصة الحب فى تلك الرواية .

وهو هنا ينسى مقتضيات الفن الروائى بمعناه التقليدى ، الذى يتجنب المباشرة والتنصيص ، ينسى كل ذلك ليقع في الجانب التعليمى ، ويشرح أهداف هذه الجمعية ، ويتحدث عن نظامها ، ويورد أسماء أعلامها ، ويصف اجتماعاتها ، ويورد الخطب التى تلقى فى جلساتها ، ويقف وقفة خاصة عند مدحت باشا ، ويورد وصاياه وهى كلها تدعو إلى محاكاة النموذج الأوروبى .

وكما هى العادة ينتصر الخير ، وتنتهى الرواية بفصل عن « الفوز الأكبر » ، وفيه يبتهج أبطالها ابتهاجاً شديداً بفوزين : ـ فوز « جمعية الاتحاد والترقى » فى إجبار السلطان عبدالحميد على إعلان الدستور سنة ١٩٠٨ ، أما الفوز الآخر فيتمثل فى زفاف رامز إلى حبيبته شيرين .

ويخالف زيدان هنا عاداته فى الكثير من رواياته ، والتى كان يجعل فيها قصة الحب منفصلة عن الأحداث التاريخية ، فمثلا قصة الحب فى رواية « صلاح الدين ومكايد الحشايش » ، تنفصل عن حياة هذا البطل ، أما هنا فى روايته « الانقلاب العثمانى » فإن بطل قصة الحب هو فى الوقت نفسه بطل الكفاح القومى ، وعضو بارز فى جمعية الاتحاد والترقى ، وذو نزعة عصرية أوروبية ، ومن هنا ارتبطت قصة الحب مع

قصة الكفاح الوطنى ، واختلطت العواطف الذاتية بالعواطف القومية ، وجاء الانتصار فى النهاية ليعلن انتصار الأمرين ، أو كما يقول المؤلف فى السطر الأخير . « وكان فرح العروسين مزدوجا باجتماع الشمل ونيل الدستور » .

-١١-

أما المحور الأخير الذى يتعلق بالصراع الحضارى على أرض الأندلس ، فقد أصدر فيه جورجى زيدان ثلاث روايات ، تعبر بوجه سافر عن آرائه ، وتغطى الكثير من القضايا التى أثيرت فى هذا الكتاب ، ومن هنا سنقف عنده وقفة خاصة ننهى بها هذا الفصل .

الصراع الحضارى على
أرض الأندلس

ـ ١ ـ

فى نهاية روايته « شارل وعبد الرحمن » ، يصف جورجى زيدان المعركة التى نشبت بين جيوش العرب والمسلمين بقيادة عبد الرحمن الغافقى ، وبين جيوش الفرنجة والفرنسة بقيادة شارل ، فيقول تحت عنوان « الحرب » : ـ

« قف هنيهة قبل الهجوم ، وانظر إلى ذينك الجيشين ، وهما يختلفان جنساً ولغة وديناً ، ويتباينان مطعما ومشربا وملبسا ، ويتباعدان خلقاً وأدباً ، اجتمع أحدهما من أقاصى آسيا وأفريقيا ، من أمم شتى لا يجمعهم غير الإسلام ، إلى بلاد لم يطئوها من قبل ، وإقليم لم يتعودوا برده ومطره ، وقد رأوا أمامهم رجالا أدرعهم من الجلود ، وعلى رءوسهم خوذ من الجلود ، وراياتهم مستطيلة عليها شارات النصرانية . وجاء الآخرون من شمال أوروبا وهم قبائل مختلفة ، وقد قضوا زمنا فى القيام بعضهم على بعض » (ص١٦٤) .

ـ ٢ ـ

وهذا الاقتباس يمكن أن يكون مدخلاً لفهم روايات زيدان عن التاريخ الأندلسى ، فهى ليست « روايات تاريخ الإسلام » كما يذكر العنوان الرئيسى الذى يتكرر مع كل رواية ، وهى ليست روايات تعنى بالتفاصيل الصغيرة والدقيقة كما توحى العناوين الفرعية التى تأتى على غلاف كل رواية من تلك الروايات .

هى بالدرجة الأولى روايات ترصد اللقاء والصراع بين حضارتين مختلفتين ديناً وسلوكاً .

ـ ٣ ـ

وقد أصدر زيدان عن التاريخ الأندلسى ثلاث روايات ، هى حسب تاريخ الصدور ، وأيضا حسب الترتيب التاريخى كالآتى : ـ

١ ـ فتح الأندلس أو طارق بن زياد : تتضمن تاريخ أسبانيا قبل الفتح الإسلامى ، ووصف أحوالها ، وفتحها على يد طارق بن زياد ومقتل رودريك ملك القوط » .

وقد صدرت فى طبعتها الأولى سنة ١٩٠٤ م .

٢ ـ شارل وعبد الرحمن : « تتضمن فتوح العرب فى بلاد فرنسا ، إلى ضفاف نهـر « لـوار » بجوار « تورس » ، وما كان من تحالف الإفرنج هناك ، وتصديهم بقيادة « شارل مارتل » لصد الفاتحين العرب » .

وقد صدرت فى طبعتها الأولى سنة ١٩٠٤ م .

٣ ـ عبـد الرحمن الناصر : « تشتمل على وصف بلاد الأندلس وحضارتها وعادات أهلها ، فى زمن الخليفة عبد الرحمن الناصر الأموى (من سنة ٣٠٠ ـ إلى سنة ٣٥٠ هـ) ، ومابلغت إليه دولته من المنعة والسيادة ، وما بنـاه مـن القصور الفخمة ، وكيف كان يحتفل باستقبال وفود ملوك أوروبا بالهدايا ، وما كان من خروج ابنه عبد الله يطلب ولاية العهد لنفسه دون أخيه الحكم » .

وقد صدرت فى طبعتها الأولى سنة ١٩٠٩ م .

ـ ٤ ـ

وواضح أن هـذه الروايات تمثل مراحـل تاريخية حرجة ، تلتقى فيـها قوتان مختلفتان ، ويدور بينهما صراع شرس من أجل أسباب وغايات مختلفة .

ومن هنا فإن حديثنا عن هذه الروايات ، لن يكون عن التاريخ الأندلسى وحده ، ولا عن التاريخ الأسبانى وحده ، وإنما عن هذين التاريخين معاً ، باعتبارهما قوتين تصارع كل منهما الأخرى ، ولم يهدأ الصراع بينهما عند حد انتصار العرب ، أى بداية ما يسمونه بالتاريخ الأندلسى ، بل ظل الصراع مستعراً طيلة ثمانية قرون (٩٢ـ ٨٩٨ هـ) هى مدة استيطان العرب فى تلك البلاد .

بل فى ظنى إن هذا الصراع لا يزال مستمراً حتى الآن ، ويتبدى أحياناً فى صورة بحث أكاديمى ، أو حركة سياسية ، تخفى وراءها آثاراً خفية من هذا الصراع .

بل يخيل لى إن هذا الصراع ، سواء استمر ثمانية قرون أو تزيد ، هو صفحة من صراع طويل بين حضارة الشرق وحضارة الغرب لاختلاف المنزع بين الحضارتين ، فالشرق شرق والغرب غرب ولا يلتقيان .

ومن هنا فإننا سنتحدث فى هذه الدراسة عن محورين متقابلين ومتصارعين ، وظلا

يعملان عملهما فى روايات زيدان ، وهما محور التاريخ الأسبانى فى مقابل التاريخ الأندلسى .

ونعنى بالتاريخ الأسبانى القوط والإفرنج وغيرهما ممن ينتمون أو يناصرون الحضارة الأوروبية كمحور أول ، ونعنى بالتاريخ الأندلسى العرب والمسلمين ، كمحور ثان .

-٥-

على أنه ينبغى أن نضيف محوراً ثالثاً ، بدونه تصبح الدراسة ناقصة ، تنحرف إلى الناحية التاريخية أو الحضارية ، وتبتعد عن الناحية الأدبية .

إن الصراع بين المحورين المتقابلين لم يصوره زيدان عارياً ، بل قدمه خلال إطار روائى ، حقا إن هذا الإطار يعتمد على أحداث تاريخية ، وأسماء حقيقية ، ولكنه يزخرفها ، ويحورها ، ويضيف اليها ، وينقلها من عصر إلى عصر ، ومن مكان إلى مكان ، ويتحول التاريخ فى النهاية على يديه إلى شئ مختلف ، ينتمى إلى العالم الروائى أكثر مما ينتمى إلى العالم التاريخى .

والأحداث التاريخية ، سواء كانت تتعلق بالمحور الأسبانى أو بالمحور الأندلسى ، تتناثر خلال روايات زيدان ، وقد تأتى عرضا على لسان الشخصيات الرئيسة ، أما الأحداث المختلفة فهى التى تسيطر على مساحة الرواية ، وتكاد تحول الروايات التاريخية عند زيدان ، إلى نوع من الروايات الشائعة التى تدور حول المغامرات والحب .

وكل هذا يضفى على المحور الثالث الذى يهتم بالشكل الفنى ، أهمية من نوع خاص ، فهو من ناحية يحمى الدراسة من أن تتردى فى سردية المعلومات التاريخية أو الحضارية ، وهو من ناحية أخرى يهتم بأحداث مختلفة ، تسيطر على روايات جورجى زيدان .

-٦-

بداية وقبل الإيغال فى التفصيلات ، نطرح ملاحظتين مهمتين ، وتنبع هذه الأهمية من أن الملاحظتين معاً يشكلان الرؤية المقترحة لروايات جورجى زيدان .

-٧-

هذه الروايات الثلاث تتناول فترةطويلة ، تمتد منذ الفتح العربى على يد طارق بن

زياد (٩٢هـ) ، وتنتهى حتى زوال حكم عبد الرحمن الناصر (٣٥٠هـ) . وهى فترة تمثل مرحلة الازدهار فى التاريخ الأندلسى ، قبل عصر الطوائف ، الذى تميز بالشرذمة والقلاقل التاريخية ، التى انتهت بزوال الحكم العربى ، وتغيير الاسم من الأندلس إلى أسبانيا .

تلك هى الملاحظة الأولى .

ـ ٨ ـ

وهذه الفترة التى غطتها روايات زيدان موزعة بين ثلاث مراحل حرجة :ـ

المرحلة الأولى تمثل لحظة الإلتقاء بين العرب والأسبان القوط . والمرحلة الثانية تمثل الصراع بين العرب والإفرنج ، أما الثالثة فهى تشير إلى مرحلة تعتبر أشد المراحل ازدهاراً فى التاريخ الأندلسى ، وهى مرحلة حكم عبد الرحمن الناصر ، والتى يعتبرها المؤرخون بداية عصر مستقل ومتميز هو عصر « خلافة قرطبة » ، لا يقل بحال عن عصر « إمارة قرطبة » الذى يبدأ بعبد الرحمن الداخل .

وتلك هى الملاحظة الثانية .

ـ ٩ ـ

وتتداخل هاتان الملاحظتان معاً ، فينتجان حالة مثيرة ، صراع بين حضارتين تتزود كل منهما بكل ما تملك من الثقل التاريخى ، وهى فى الوقت نفسه حالة مثيرة للنزعة القومية من الجانب العربى ، وخاصة حينما تكتب أمثال هذه الروايات فى مرحلة تدهور ، كتلك المرحلة الراهنة التى يحاول فيها العرب التشبث بحالات الازدهار التى يلتمسونها فى التاريخ القديم ، لا من أجل العرض التاريخى فحسب ، ولكن من أجل بعث الروح القومية لدى الأجيال المعاصرة ، حتى تستطيع مجابهة الأخطار الخارجية ، أو على الأقل التماسك إزاء الطوفان العارم من التحديات الخارجية .

ـ ١٠ ـ

قد يبدو الحديث عن الغرض القومى شيئا منفرا فى الدراسات العلمية ، خاصة فى دراسة الآداب المقارنة ، التى تعنى بالأشياء التى تقرب بين الشعوب ، ولا تركز على العناصر التى تباعد بين الشعوب .

ولكننا هنا نجد أنفسنا مضطرين إلى إقحام العنصر القومى لتصحيح الميزان ، الذى يبدو أنه قد اختل فى يد جورجى زيدان .

النصر هنا نصر للعرب ، وزيدان عربى أيضا ، فليس عجباً أن يستشعر العزة ويشيد بالعنصر العربى ، خاصة وأن هذا النصر تسنده عقيدة ، ويتحرك داخل إطار خلقى ، يختلف تماما عن نموذج الاستعمار ، الذى عاش زيدان حتى رآه بنفسه .

ليس العجب أن يكون الأمر كذلك ، ولكن العجب أن يكون غير ذلك .

ـ ١١ ـ

والهدف القومى ليس شيئا معيبا أو مرفوضا ، فهو أمر نجده عند كثير من الكتاب العالميين ، من أمثال شيكسبير ووالترسكوت واسكندر ديماس ، وغيرهم ممن يكتبون الرواية التاريخية ، لا من أجل عرض التاريخ ، أو التماس المتعة فحسب ، ولكن من أجل بعث النخوة القومية .

ـ ١٢ ـ

ولعل هذا المنظور القومى هو الذى دفع كثيرا من الروائيين العرب إلى استيحاء التاريخ الأندلسى ، فهو يمثل حالة مثيرة تختلط فيها الظلال ، وتتداخل النوايا ، ويمكن عرض هذه الحالة أمام الأجيال المعاصرة ، بهدف التماسك إزاء الطوفان الخارجى من ناحية ، واستخلاص عبرة التاريخ من الناحية الثانية .

إن تتبع مثل هذا المنظور القومى فى الروايات العربية التى استوحت تاريخ الأندلس ، يحتاج إلى كتاب مستقل ، ولكن نكتفى بالمقارنة بين رواية « الفارس الملثم » لعلى الجارم ، ورواية « فتح الأندلس » لجورجى زيدان .

الروايتان تتعرضان لفترة واحدة ، ولكن الغرض يختلف ، فزيدان يجعل فتح العرب لأسبانيا ، إنما يعود بالدرجة الأولى إلى يوليان حاكم سبتة الذى كان على خلاف مع ملك أسبانيا ، فساعد العرب وسار معهم فى الجيش يدلهم على مواطن الضعف عند الأسبانيين ، ولكن غرض الجارم يختلف عن ذلك تماما ، حتى يخيل للقارئ أنه قد ألف روايته خصيصاً للرد على زيدان .

إن فلورندا تفتخر بصنيع أبيها يوليان ، فلولاه كما ترى لما استطاع العرب أن

يفتحوا أسبانيا ، ولكن « الفارس الملثم » يجيبها :-

« وهل كان يوليان مع جيش عمرو بن العاص حينما فتح مصر بأربعة آلاف مقاتل . وهل كان يوليان مع سعد بن أبى وقاص حينما سار لفتح الفرس بسبعة آلاف » .

-١٣-

إن الهدف القومى يتوارى عند زيدان ، ليفسح الطريق أمام غمزات وتلميحات ، تتناقض تماما مع أهداف الرواية التاريخية ، كما نراها عند الكتاب العالميين قد لايذكر زيدان ذلك مباشرة ، ولكنها التلميحات التى يلتقطها القارئ وراء السطور ، والتى تدل فى حالة تسترها أكثر مما تدل فى حالة سفورها .

ذكرنا أول تلك الدراسة (رقم /١) ، نصا يتحدث فيه زيدان عن الجيشين المتقابلين والمختلفين ، وقد يبدو النص كما اقتطعناه سابقا موضوعيا ، يوازن بعدالة واستقصاء بين هذين الجيشين ، وخلال رؤية كاتب ينتفى عنده الغرض .

ولكن زيدان لم يترك الصورة كما هى ، إذ سرعان ما أضاف إليها الأسطر التالية:-

« فإذا اعتبرت الأسباب التى دعت إلى ذلك القتال ، لما رأيت سببا غير الجشع الذى خص به الإنسان دون الحيوان ، فإننا لم نسمع بسرب من الحيوان يجتمع لقتال سرب آخر من نوعه ، وإذا تنازع حيوانان فإنما يتنازعان على لقمة ، يلتمس كل منهما سد جوعه بها ، فهما معذوران فى الخصام . وأما الإنسان فأنه يقتل أخاه على شئ لا يعبر عنه بغير الوهم ، بل هو لايقدم على قتله إلا على شبع ، وإنما يطلب وهما يسميه السيادة أو الشهرة أو المجد ، وكل لا يسد جوعاً ، ولا يروى عطشاً » . (شارل وعبد الرحمن ص ١٦٤) .

إن هذه الأسطر تحمل فى تضاعيفها تحاملا على الجانب العربى رغم الموضوعية التى يحاول أن يغلف بها أسطره ، فهو يبدو فى الظاهر أنه يتحدث حديثاً فلسفيا فى نهاية روايته عن الإنسان والجشع ، ولكن ماوراء الظاهر يحمل شيئا غير ذلك .

فلو أردنا أن نطبق هذا الكلام الفلسفى على الجيشين الملتحمين ، لوجدنا أن هذه الأسطر إنما تشير من باب التلميح إلى الجانب العربى الإسلامى ، فهو الذى جاء البلاد فاتحاً ، وزيدان لايفهم من هذا الفتح سوى جانب الجشع .

وهذا الفهم من زيدان جاء فى نهاية الرواية تلخصياً محكماً للدوافع الرئيسة كما يراها وراء الغزوات ، فعبارات السلب والنهب تتكرر داخل الرواية ، وهو نهب لايبقى على شئ حتى الكنائس والأديرة . والصراع بين العرب ، بعضهم مع بعض لا يكون إلا حول الغنائم وامتلاك الجوارى ، بل إن فشل العرب فى فتح فرنسا والتوغل إلى أوروبا إنما يكون بسبب الغنائم . وأيا كانت الأسباب فهى فى نظره أسباب حيوانية تقوم على الجشع ، أو هى أسباب وهمية تجرى وراء الشهرة والمجد وغير ذلك من زيف كاذب ، لا يسد جوعاً ، ولا يروى عطشاً على حد قوله .

ـ ١٤ ـ

ولسنا هنا فى مجال تفسير هذه الظاهرة عند زيدان ، ولا إلى التسلل إلى نفسية الرجل ، فقد أمرنا بالوقوف عند الظاهر ، والله يتولى السرائر .

ولسنا أيضا مشغولين بالكشف عن تأثر زيدان بالمصادر الاستشراقية والأجنبية ، والتى يصبر عليى أن ينص على الكثير منها فى بداية معظم رواياته بل ويصر على الإحالة إليها فى كثير من الهوامش .

بل أن زيدان يذهب إلى أبعد مما تذهب إليه تلك المصادر الإستشراقية . إن بعضها يشير إلى العوامل التى تجرد العرب من انتصارهم ، ولكنها لا تستطيع أن نتجاهل جانب الفروسية والشهامة أو تتغافل عن الجانب الحضارى الذى صنعه العرب طيلة هذه القرون الثمانية .

ستانلى لين بو فى كتابه « قصة العرب فى أسبانيا » يشير إلى معاونة يوليان للعرب ، وإلى وقوف اليهود مع العرب ، ويشير أيضا إلى الخلاف بين يوليان ولذريق ، أو بين لذريق وغيطشه وغير ذلك من عوامل يراها وراء قصة انتصار العرب فى أسبانيا .

ولكنه لا يقف عند هذا الجانب فحسب ، فهو من ناحية أخرى قد عقد فصلا كاملا بعنوان « الأندلسيون » أشاد فيه بحضارة العرب ، التى قامت على التسامح الدينى والنبل وروح الفروسية ، وغير ذلك من جوانب أدت ـ كما يقول ـ إلى تحسن الأوضاع فى عهدهم بطريقة لم يسبقها مثيل .

ولكن زيدان لا يرى إلا صورة النهب والسلب والجشع والحيوانية ، أما جانب الفروسية والعقيدة فهو يتوارى تماما فى رواياته ليفسح الطريق أمام المغامرات والمؤامرات

وجو الحب وامتلاك الجوارى .

على أى حال لسنا هنا مشغولين بالوقوف كثيرا عند النوايا حتى لا تقع الدراسة فى جدل مثير قد يبعدها عن المنهجية ، ولكننا فقط سوف نتبع المنهج العلمى ، الذى يصف ولا يفسر ، وسوف نجد فى النهاية ، أن هذا المنهج يؤدى إلى خدمة الهدف القومى ، أكثر مما يؤدية الجدل المثير .

ـ ١٥ ـ

منذ البداية نكتشف أن زيدان لا ينظر إلى الفتح العربى نظرة استبشار فهو ينهى روايته الأولى « فتح الأندلس » بمشهد جنائزى ، يبكى على الأطلال ويتحسر على حضارة قد ولت لتفسح الطريق أمام حضارة البربر والنزاع حول السبايا والجوارى .

إن النصر هو نصر العرب ، وإن الحضارة العربية هى الحضارة الغالبة والفاتحة ، ومن الطبيعى أن تكون النهاية نهاية استبشار وفرح .

ولكن زيدان يخالف ذلك ، ويقوم النتائج فى النهاية ، ويكشف الأوراق ، فالراهب أوباس وهو أقوى شخصية يظهر الدمع فى عينيه ويقول بصوت جهورى يخاطب يوليان: ـ

« تدعونى يايوليان إلى الجلوس فى مكان تحسبه بيتك ، وأنت قد خسرت اليوم هذا البيت ، بعته يايوليان بأرخص الأثمان ، وأنت تزعم أنك فعلت ذلك انتقاما من رجل ساقه ضعفه إلى مس كرامتك ، فسقت نفسك وأهلك وسائر رجال القوط والأسبان ، إلى ضياع أنفسهم وأموالهم وأعراضهم ، حتى ابنتك التى ارتكبت من أجلها هذه الخيانة قد ذهبت سبية فى يد رجل لاهو من دينك وأمتك ولغتك [1] » (ص١٨١)

ويفلسف أوباس هذا النصر فى لغة مشوبة بالحسرة والبكاء على الأطلال ويقول: ـ

« لا تعجب يا ولدى إن للدول آجالا كما للناس ، فإذا جاء أجلها خابت الحيل فى استبقائها ، على أنى كنت أحسب أجل هذه الدولة أطول من ذلك ، فعجله ضعف رأى الملك ، وفساد نيات أهل شوراه ، وهكذا أراد الله » .

ويمضى أوباس فى رثائه ، والكل فى وجوم ، ويوليان فى ندم يتمنى أن تبتلعه الأرض .

(١) قصة اغتصاب لذريق ابنة يوليان وردت فى « البيان المغرب » ٢/٧ .

ولم يحتمل أوباس تلك النتيجة ، فذهب إلى الدير ، وهو يردع الأسبان ويقول :ـ

« إننى سأقضى بقية هذه الحياة فى العبادة والصلاة منقطعاً عن هذا العالم ، فقد رأيت من شروره ما كفانى ، وهل أتوقع أن أرى بعد هذه الواقعة ، غير ما يزيد أسفى ، ويضاعف حزنى ، وأنا لا أستطيع العمل بما يدعونى إليه ضميرى ، ويستحثنى عليه الواجب ، فالأولى بى أن أقضى بقية هذه الحياة فى مكان لا أرى فيه بشراً » .

وهكذا فعل يعقوب ، وهو زعيم اليهود الذى لعب دوراً كبيرا فى انتصار العرب انتقاماً من ظلم رودريك ، فقد رأى أيضا أن يأوى إلى بيعته ، وهو يقول :ـ

« وأنا يهودى جنسا ودينا ، فأحب الرجوع إلى مذهبى ، فأصلى فى كنيستى ، وأقرأ فى كتابى » (ص١٩١) .

هذا عن الجانب الأسبانى عشية النصر .

أما الجانب العربى فيصوره زيدان فى خلاف ومبارزة من أجل سبية ، ويشتد الحوار داخل الخيمة وعلى مسمع من الحاضرين بين طارق وبدر :ـ

« فقال طارق : قم إلىّ لأسألك سؤالا .

فوقف وقال : وما سؤالك ؟ أسأل كل ما تريده ، أطلب ما شئتَ إلا سبيتى ، فانها لى ولا حاجة إلى كثرة الكلام .

قال ذلك وهو يصلح عمامته ، كأنه يستعد للنزال ، فضحك طارق حتى بانت نواجذه » (ص ١٨٤) .

حتى النهاية السعيدة التى يحرص عليها زيدان فى كل رواياته ، لا يجعلها فى المعسكر العربى كما هو متوقع ، بل يجعلها فى الجانب الأسبانى ، وينهى قصة الحب ، التى استمرت طيلة الرواية بين ألفونس وفلورندا ، بالزواج فى جوٍ كنسى وخلال طقوس غربية :ـ

« ولما غربت الشمس تهيأ ألفونس لعقد أكليله على فلورندا ، فاحتفلوا بذلك على أبسط الطقوس ، وقلوب الجميع تطفح سروراً لذلك اللقاء ، ووجوههم تبتسم ، إلا أوباس فانه مازال ساكناً كعادته ، لم يتغلب عليه فرح ولا حزن » (١٩٠) .

إن النهاية السعيدة لا ترتبط بالانتصار ولا بأحداث الرواية ، ولكنها نهاية مفتعلة ،

مليئة بالمفاجآت والغرائب ، وتنقل الفرحة من معسكر إلى معسكر .

ـ ١٦ ـ

وجو الأسى والوجوم لا يقتصر على الرواية الأولى ، بل يتعداه أيضا إلى الرواية الثانية « شارل وعبد الرحمن » ، فهى تبدأ فى مشهد جنائزى ، وتنتهى فى حالة انتحار .

الفصل الأول من هذه الرواية تحت عنوان « فتح بوردو » ، وهو يشير بذلك إلى انتصار العرب وتوغلهم فى جنوب فرنسا حتى مدينة بوردو ، وهنا الفرصة مواتية لكى تحقق الرواية التاريخية أهدافها القومية ، كما هو الحال عند معظم الروائيين العالميين ، ولكن لأمر ما يغلف هذا الجو بنبرة أسى ، وفلسفة تشاؤمية ، ويقول : ـ

« والشمس قد توارت وراء أبنية بوردو ، واختلطت بأطلال تلك القصور ، حتى صارت ظلاماً خيم على الغالب والمغلوب والقاتل والمقتول ، خيم على المسلمين وقد اشتدت عزائمهم بما أوتوه من النصر ، فأشتغلوا باقتسام غنائمهم ، وعلى المغلوبين من أهل بوردو وقد غلبوا على أمرهم ، فقتل رجالهم وسبيت نساؤهم ، ونهبت بيوتهم ومعابدهم ، ولولا اشتغال هانئ بما جاش فى فؤاده من عوامل الغرام والهيام ، وماغشى بصيرته من عواطف الشبيبة ، لاعتبر بما كسا أفق بوردو من الشفق وقد اشتد احمراره ، حتى ليحسبه الناظر اليه رمزا للدماء التى سكبت فى ذلك اليوم هناك ، ولكنه كان مشغول الخاطر بشئ لا يعرفه غير الذى يعانيه ، وهو الحب » (ص١٥) .

وتنتهى الرواية ، على غير عادة زيدان ، بمأساة ، فإن مريم وهانئ قد أدركا أنهما لا يستطيعان أن يعيشا حياة الحب والاستقرار ، فعزما على أن ينهيا حياتهما فى مياه نهر لوار : ـ

« فلما فرغت من قولها ، أشار بعينيه إلى جسمها الغض وقال : ـ

ـ أليس غبنا أن تذهب هذه الأعضاء طعاماً لأسماك البحر .

فقطعت كلامه قائلة : ـ

ـ ذلك خير لها من أن يفترسها وحوش البر ، الذين يسمون أنفسهم بنى الإنسان ، عجل يا هانئ قبل أن يغلب علينا حب البقاء .

فمد يديه ومدت يديها ، وتخاصرا من جانب ، وتماسكا من الجانب الآخر ،

ومشيا على الرمل حتى غرقت أقدامهما فى الماء » (ص١٧٥) .

تبدأ الرواية بجو من الوجوم ، وتنتهى فى حالة انتحار ، وبين البداية والنهاية يضيع الحب وسط معارك لا يفهم لها زيدان معنى .

- ١٧ -

والأمر يبدو كذلك فى الرواية الثالثة ولكن بطريقة مختلفة ، فإن زيدان لا يستطيع أن يتجاهل عصر عبد الرحمن الناصر ، فهو عصر الانتصار فى كل شئ ، وقد شهد للناصر الأوربيون أنفسهم فى عصيره ، الذين كانوا يفدون إلى بلاطه محملين بالهدايا ، ويتقربون إليه عن طريق الوفود والرسائل .

لم يستطيع زيدان أن يتجاهل عصر الناصر ، وقد وصفه فى العنوان الفرعى للرواية بأنه عصر السيادة والمنعة .

ولكن هذه السيادة والمنعة ، التى يمكن أن ترمز إلى ازدهار الجانب الأندلسى ، كانت مغيبة بطريقة ما .

حقا إن الجانب الأسبانى أيضا ، ممثلا فى ملوكه وقواده ، غير متواجد فى هذه الرواية ، لسبب واحد وهو أنه لم يكن له وجود مؤثر فى عصر الناصر على أرض الواقع .

ولكن هذا الجانب فى رواية زيدان كان له وجود من نوع آخر .

- ١٨ -

يذكر زيدان فى العنوان الفرعى للرواية بأنها تصوير للحضارة الأندلسية فى عصر الناصر ، وينتهى القارئ من القراءة فلا يحس بتصوير للحضارة الأندلسية ، ولابوجود فعلى لشخصية الناصر .

الجانب الذى ركز عليه زيدان فى حضارة الناصر ، هو جانب الترف والغناء والجلوس من أجل المنادمة وقول الشعر .

وقد أسرف المؤلف فى تصوير هذا الجانب على حساب الجوانب الأخرى ، ولم يكتف بنشر تفصيلات هذا الجانب خلال أحداث الرواية ، بل خصص فصولا كاملة لإبراز هذا الجانب ، إن ثلاثة فصول تتوالى تحت عناوين : المجلس ـ العباسيون ـ والأمويون ـ الغناء ، ولا غرض لها سوى تصوير مجالس الترف والغناء وإنشاد الشعر ،

وكأن القارئ يطالع صفحات من كتاب الأغانى .

وقد صور زيدان فن المعمار فى المدن والشوارع والأحياء والقصور التى أنشأها الناصر ، وتوسع المؤلف كثيرا فى تفصيلات هذه الصورة ، فتحت عنوان « قرطبة وعبد الرحمن الناصر » قدم لنا صورة شاملة لقرطبة فى مبانيها وقصورها ومغانيها ، وتحت عنوان « قصر الزهراء » قدم لنا صورة لهذا القصر الفخم ، وامتدت من ص ١٤٥ وحتى ص ١٥٧ .

وهو يركز فى تصويره لفن المعمار على أمرين :ـ

١ ـ وجود الذهب والفضة ٢ ـ إقامة التماثيل والتصاوير .

ولا شك أن الذهب والفضة وإقامة التماثيل ، كانت موجودة فى الحضارة الأندلسية ، وخاصة فى العصر الأموى ، كما تشهد بذلك الآثار الباقية حتى اليوم .

ولكن زيدان يكرر ذلك بصورة ملحة ولافتة للنظر (انظر مثلا الصفحات ٤٥ ، ٧٣ ، ١٤٥ ، ١٥٧) ، وهو أيضا يجعل ذلك من أسباب النقمة ، التى دفعت الخارجين إلى التمرد عليه ، لأنه يسرف فى استخدام الذهب والفضة ، وهى أشياء قد نهى الله عنها « انظر ص ١٧٨ ، ١٧٩) .

ولعل زيدان يلفت النظر بمثل هذه التفصيلات التى يكررها دون هوادة إلى أن الحضارة الأندلسية ، ممثلة فى أزهى عصورها ، إنما قامت على أسس غير إسلامية ، وتقليدا لمظاهر أجنبية .

ـ ١٩ ـ

ويبدو الناصر فى رواية زيدان غارقا فى جو الترف ، متفرغا له دون شئون الحياة الأخرى ، وقد ألقى بقيادته إلى جاريته « الزهراء » التى أصبحت هى الآمرة الناهية فى شئون القصر والمملكة .

يصور ذلك جوهر . وقد أدرك تأثير الزهراء على الناصر ولو بمجرد نحنحة أو إشارة فيقول لسعيد :ـ

« إذا طلبت ذلك اليه أذعن لها ، فهو طوع إرادتها ، ألم تر مبلغ تأثير تلك النحنحة فيه وهو فى إبان طربه » (ص ١٩٤) .

وهنا نصل إلى التواجد الأسبانى فى رواية زيدان ، ممثلا فى عنصر الجوارى ، اللائى كن يحركن الأمور وراء ستار ، إنه عالم خفى يضرب بأصوله إلى عناصر أسبانية فى الغالب ، ولكن هذا العالم الخفى قد استبد بالأمراء والخلفاء ، لدرجة أن نحنحة واحدة تطلقها الزهراء وراء ستار ، تجعل الخليفة الناصر يرجع عن عزمه ، إن صورة الخلفاء والأمراء تبدو مسيرة بإرادة هؤلاء الجوارى ، وإن النزاع بينهم يدور فى الغالب حول جارية ، كل يريدها لنفسه ، ويكيد بسببها من أبيه أو ابنه أو أخيه .

يضرب الناصر الأرض برجله ، ويقول عن ابنه عبد الله :ـ

« كأن عبد الله ينتقم منى ، لأنى حبست عابدة عنه ؟ إلى هذا الحد بلغت جسارته أن يتعدى على جاريتى الزهراء نفسها » (ص٢٦٣) .

ويغضب عبد الله ، ويحاول من أجل جاريته أن ينتقم من أبيه الناصر ، ومن أخيه الحكم ، ويقول :ـ

« كيف لا أنتقم وقد عاملونى معاملة العبد المملوك ؟ لم يكف أنهم سلبونى ولاية العهد ، حتى أصبحوا يسلبوننى أسباب راحتى ، هذه جاريتى أتتنى واستلطفتها ، وطلبها أخى منى فأعتذرت له ، فشكانى إلى أبى فبعث يطلبها ليراها فأرسلتها ، فحبسها عنده لنفسه » (ص ٢٦٥) .

وتتوارد أمثال هذه العبارات خلال الرواية ، ويبدو القادة والأمراء والخلفاء فى صورة طفل يفحص الأرض برجله ويصيح من أجل لعبته ، أو فى صورة مراهق قد أسلم نفسه لقيادة غيره .

لقد ذكر زيدان فى العنوان الفرعى ، ان هذه الرواية تتعرض للصراع بين عبد الله وأخيه الحكم على ولاية العهد ، ولكن الصراع داخل الرواية يتفرغ من كل محتوى ليدور حول الجوارى ، وكأن قدم امرأة هو خير من العرش ومن فوقه .

ـ ٢٠ ـ

وهنا نشير إلى حقيقة نستخلصها من ثبت أبطال الرواية كما أورده زيدان ، فنظرة يسيرة على هذا الثبت تدل على أن الشخصيات المختلقة أكثر من الشخصيات الحقيقية ، إن أسماء مثل سعيد والزهراء وياسر وساهر وعابدة وسالم ، هى أكثر كميا من الناصر والحكم وابن عبد الله .

والأسماء التاريخية قد جردها المؤلف من أدوارها الحقيقية ، وفرغها من كل محتوى جاد ، لتصبح دمية في يد الآخرين .

أما الأسماء المختلقة فهى التى تمثل فى حقيقة أمرها دور البطولة ، فليس البطل الحقيقى هو عبد الرحمن الناصر كما يوحى العنوان ، بل إن البطل الحقيقى هو سعيد ، الذى كان يقوم بأدوار غامضة ، ولكنها مؤثرة على مسيرة القصة ، وعلى مصائر الشخصيات ، لدرجة أن الناصر ، وهو عدوه اللدود قد تأسف على انتحاره فى نهاية القصة ، وود لو بقى فقد كان يدخره لدور أكبر .

ـ ٢١ ـ

يخيل لى أن الغرض الرئيس فى رواية « عبد الرحمن الناصر » هو الانتقاص من شخصية هذا الرجل ، ومن ثم التهوين من شأن الجانب الأندلسى ممثلا فى أزهى عصوره .

إن زيدان لم يكتف بتصوير الناصر لاهياً عابثاً ، بل عمد إلى إنجازاته وأدانها فى كلمة ألقاها سعيد أمامه ، وهو يغادر الدنيا .

فتحت عنوان « الجسارة » يتقدم سعيد فى خطو مهيب ، وفى تصوير يرفعه إلى مصاف الحكماء ، ويخاطب الناصر فى ثقة وبطولة ، ويقول : ـ

« وأستأذن الإمام الناصر بكلمة أقولها وأنا فى آخر يوم من أيام حياتى ، إن المنصب الذى يشغله أمير المؤمنين ، إنما ساقته إليه المقادير وهو غير مخيَّر ، ولو وجد فيه سواه لبلغ مثله ، لا تغضب يا سيدى ، لو لم تولد من بيت الخلافة وينصرك الناس على قتل الناس لم تبلغ هذا المقام ، فأنت وصلت إليه على جسر من الجماجم فوق بحر من الدم ، وأى فخر فى ذلك ، فلما رفعوا مقامك وبايعوك وجعلوك خليفة ، بنيت القصور ، وأكثرت من الجوارى والخصيان ، وأمرت الناس أن يعظموك وقد فعلوا وهم يحسبون أن لك فضلا عليهم ، والفضل لهم فى صيانة دولتك والدفاع عن حياتك » (ص٣٣٤) .

ومن هنا نجد المؤلف يركز على عناصر الهدم أكثر من عوامل البناء ، ويجلب جماعات كثيرة ناقمة ، لانجد لها هدفاً واضحاً سوى الغيرة والحسد ومحاولة هدم هذا الخليفة ، يتجاهل المؤلف دور الناصر فى تشجيع العلماء وبعث "حضارة الأندلسية ،

ليحيل الرواية إلى مؤامرات وكيد وجماعات تعمل فى الظلام .

إن المؤلف لم تلفته عوامل البناء ، ولكنه تنبه إلى عناصر الهدم ، وضخمها ، وجعل الرواية تدور حولها .

وقد أدرك الناصر نفسه ذلك ، وقال فى نهاية الرواية يخاطب هؤلاء الخارجين :ـ

« ولكننى لست أفهم ما يحمل هؤلاء على الخروج ، وكان الإسلام على وشك السقوط فأنهضته ، وكانت الدولة مبعثرة فجمعت شتاتها وقهرت أعداءها ، ألم أرفع شأن الإسلام بعد أن كادت هيبته تذهب بما أتاه أصحاب بغدادمن أسباب الضعف ؟!، فأتانى ملوك النصارى يتزلفون ويتقربون . وهادننى أكبر ملوك النصرانية وخطبوا مودتى ، أليس فى ذلك عز للإسلام والمسلمين ؟ من استطاع ذلك من الخلفاء قبلى ، وأنتم مع ذلك تتآمرون وتتواطأون » (ص٣٣٠) .

ـ ٢٢ ـ

وفى نهاية المطاف ، فإن نظرة زيدان نحو الفتح العربى للأندلس ، تخلو من الحس القومى .

بل ربما كان الأمر على العكس من ذلك تماما ، فزيدان يضفى على هذا الفتح جواً من الوجوم والأسى ، ويصوره فى مشهد جنائزى يبكى على الأطلال .

حتى رواية الناصر لم تشذ عن ذلك ، فإن الحضارة الأندلسية التى بلغت أوجها فى عصر هذا الخليفة ، قد فرغها المؤلف من كل محتوى جاد . فلم يظهر على السطح سوى حياة الترف والاستسلام للجوارى وسوى صورة الجماعات الناقمة ، التى تعمل على الهدم ، وتضيق بعناصر البناء .

ـ ٢٣ ـ

وقد ألقت هذه النظرة بظلال كثيفة على كثير من الظواهر ، التى وقف فيها المؤلف لحساب محور الأسبان ، على حساب محور الأندلس .

وسوف نرصد فيما يلى بعضا من هذه الظواهر .

جورجى زيدان له كتاب تحت عنوان« تاريخ التمدن الإسلامى » مشغول فيه بتتبع مظاهر المجتمع الحضارية ، وتأتى رواياته عن الأندلس تحت عنوان عام هو « روايات تاريخ الإسلام » ، وتاريخ الإسلام فى الأندلس امتد لما يزيد عن ثمانية قرون ، قدم فيه العرب نموذجاً حضارياً ، انعكس على كثير من ظواهر المجتمع السلوكية والدينية والفكرية .

فمن المتوقع بعد ذلك كله ، أن يعنى زيدان فى رواياته عن الأندلس ، بتتبع التاريخ الإسلامى العربى ، أو باختصار التاريخ الأندلسى ، وأن يرصد مظاهر الحضارة العربية ، التى تغلغلت فى صميم المجتمع الأسبانى ، وحولته من حال إلى حال .

ولكن الأمر كان غير ذلك ، فرواياته مشغولة بتقديم تاريخ أسبانيا وفرنسا ، أكثر مما هى مشغولة بتقديم التاريخ العربى الإسلامى .

فتاريخ أسبانيا يفرض نفسه بوضوح فى الرواية الأولى عن فتح الأندلس ويطالع القارئ الكثير من ظواهر الحضارة الأسبانية ، ممثلة في نظام الطبقات (ص ٣٨) . والمسيحية (ص ٣٥ و ٥٠ و٦٩ و٧٠ و١١٥) ، واليهودية (ص ٨٣ - حتى ٨٩ وحتى ٩٧ و١٥٩ و١٦١ و١٧١ و١٧٤) ، والنزاع بين اليهودية والمسيحية (ص١٦٠) ، والخلاف بين رودريك وغيطشه الذى ينبث فى معظم الصفحات ، والزى (ص١١) والجند (ص٧٩) . والأنهار (ص٨٠) . والفلاحون (ص٨٤ - ١٦٩) . وغير ذلك .

أما الحديث عن التاريخ العربى فهو يبدو منكمشا إزاء الحديث عن التاريخ الأسبانى ، وغالبا ما يأتى على لسان شخصية أجنبية ، إن الرواية تبدأ منذ ص ٩٧ تشير إلى الفتح العربى وعلى لسان سليمان اليهودى (الرواية كلها تبلغ ١٩١ صفحة) .

والحديث عن طارق بن زياد ، التى تحمل الرواية اسمه ، لا يأتى إلا منذ صفحة ١٦٥ وخلال صفحتين ، بينما الحديث عن رودريك يمتد فى ثنايا الرواية من أولها إلى آخرها ، بل إن المؤلف يحيط موته بمجد قومى ، فكتب التاريخ تقف صامته إزاء اختفائه [1] ، ولكن زيدان يضفى على موته هالة من البطولة ، فيذكر أنه همز جواده نحو النهر وماتا معاً غرقاً فى مياهه « ويقال إنه فعل ذلك عمداً وفضل الموت غرقاً على أن يقتله أحد من أعدائه » (ص١٧٩) .

---

(١) « فقالوا إنه غرق وقالوا إنه قتل والله أعلم » البيان المغرب ٢ / ٧ .

وتاريخ فرنسا يفرض نفسه فى روايته الثانية عن شارل وعبد الرحمن . ممثلاً فى الحديث عن الغاليين والإفرنج والروم . (انظر صفحات ٧ و٢٠ و٣١ و٤٣ و٩٨ و) .

ـ ٢٥ ـ

ومنذ الرواية الأولى يقحم زيدان القارئ فى الطبيعة الإسبانية ، ويسرف فى وصف مظاهر الطبيعة المختلفة ، كالأنهار ، والأشجار ، والمياه .

وهو يقدم وصفه فى صورة تبدو فيها الطبيعة شامخة قوية ، يقول فى الفصل الأول وفى الرواية الأولى : ـ

« وطليطلة واقعة على أكمة ، يحيط بها نهر التاج من الشرق والغرب والجنوب بما يشبه حدوة الفرس ، ووراءه جبال متسلسله تحجب الأفق عن أهل المدينة ، وفيها مغارس الزيتون وكروم العنب وغابات السنديان والصنوبر ، وفى منتصف المدينة الكنيسة الكبرى ، التى جعلها المسلمون بعد الفتح مسجداً ، وهى من الفخامة والمناعة على جانب عظيم ، وكأن الناظر إذا ألقى نظره على أبنية طليطلة من شاهق ، تبين فيها من ضروب الأبنية مزيجاً من الطرز الرومانية والقوطية ، وحول المدينة من الشمال ووراء النهر من الجهات الأخرى ، مغارس الفاكهة والأثمار وسائر أصناف الأشجار » (ص٥) .

وأمثال هذا الوصف يتكرر فى معظم رواياته (انظر فتح الأندلس ص ٩ و ٥١ و ٦٩ و ٨٤ و١٠٨ و ١١٠ و ٣٣٢) ، وتبدو الطبيعة هى البطل الحقيقى ، الذى يضم الإنسان العربى ، فيبدو خلال هذه الطبيعة الشامخة صغيراً غافلاً عما حوله مشغولاً بالنزاع حول السلطة ، أو حول الغنائم والجوارى .

ـ ٢٦ ـ

تركز الروايات التاريخية عادة على بعث المجد القومى ، وخاصة فى فترات الضعف التى تحتاج فيهـا الأمـة إلى جهود أبنائها المخلصين، للتذكير بصفحات المجد بغية التماسك والاستمرار .

وكانت الفرصة مواتية لجورجي زيدان ، ككاتب عربى يؤدى رسالته فى فترة المد الاستعمارى الذى يحاول طمس هوية الأمة ، وذلك من خلال التاريخ الأندلسى الذى يذكر بالانتصارات القومية .

ولكن الأمر كان على عكس ذلك تماما ، فزيدان أخذ يشيد بالقومية القوطية فى روايته الأولى عن فتح الأندلس ، وبالقومية الغالية فى روايته الثانية عن شارل وعبد الرحمن .

فمثلا روايته « فتح الأندلس » تبدو انتصاراً للقوطية ، فالعرب لم يفتحوا الأندلس إلا بمعاونة يوليان واليهود ، وغيرهم ممن يحقدون على رودريك الذى اغتصب الملك من غيطشة [1] ، وهو أول من أحس بالخطر من ملوك القوط ، وأول من سعى فى إنقاذ حكومته من نفوذ روما ، على حد تعبير الأب أوباس .

والأب أوباس إنما أشار إلى ذلك وهو يخاطب أحد أبناء غيطشه ، ويحثه على مواصلة مجد آبائه ، ويشرح له بإفاضة ومباشرة معالم القومية القوطية ، المتمثلة فى الدين واللغة وروابط أخرى .

تكون النبرة كذلك عالية ومباشرة حين يتعلق الأمر بالقوط أو الغال ، ولكن حينما يأتى زيدان إلى الرواية الثالثة عن عبد الرحمن الناصر ، فإن المجد القومى يضيع بين دهاليز القصر ، وحديث السحر والتنجيم .

ـ ٢٧ ـ

إن الأب أوباس صاحب الدفاع المتحمس عن القومية القوطية ، هو أقوى شخصيات الرواية ، ويكاد من خلال شخصيته المسيطرة ، والتى ظلت ثابتة على المبدأ ، أن يكون هو البطل الحقيقى ، فليس البطل هو طارق بن زياد الذى تحمل الرواية اسمه ، ولكن البطل هو أوباس الذى يصوره المؤلف مهيباً ، عنيداً ، لايستجيب للصغائر ، ولا يضعف أمام الكوارث : « إن الطبيعة لا تستطيع قهره ، وهى لا تستطيع قهر العاقل إذا استذل عواطفه وأخضعها لعقله ، فإنه لايرى فى حوادث الطبيعة مايدعو إلى الحزن أو إلى الفرح ، والحياة بجملتها فى نظرة ، نسمة من نسمات الوجود فما قولك بأعراضها » كما تصفه الرواية فى نهاية حوادثها التى سارت على غير مايرجو أوباس ، وانتهت بانتصار العرب وفتح الأندلس .

وهذا ينطبق على الروايتين الآخريين فالشخصيات القومية التى تمثل دور البطولة ، ليست هى الشخصيات التاريخية التى تحمل الرواية اسمها ، فبطل رواية « شارل وعبد

---

(١) قصة اغتصاب لذريق الملك من أولاد غيطشة وردت فى « نفح الطيب » ٢ / ٢٤٨ .

الرحمن » ليس هو عبد الرحمن الغافقى البطل التاريخى الشهير ، ولكن هو هانئ ومريم وهما شخصيتان مختلقتان ، والبطل الحقيقى فى رواية « عبد الرحمن الناصر » ليس هو الناصر الذى تحمل الرواية اسمه ، ولكن هو سعيد الذى يعمل بذكاء ومكر على هدم الناصر .

ـ ٢٨ ـ

وانطلاقا من هذا التقديس لشخصيات المحور الأسبانى ، تبدو صورة رجل الدين المسيحى هنا مهابة ، محبوبة ، يقدسها الجميع .

ولوقمنا بحصر ذلك لاحتجنا إلى صفحات كثيرة ، لأن شخصية رجل الدين فى هالته المقدسة ، منبثة فى صفحات كثيرة فى كل رواياته عن تاريخ الأندلس ، وينبثق أحدهم فى وقت الأزمات فيبدو كالمخلص ، وتبدو عملية الاعتراف أمامه عملية تطهير ، يخرج بعدها الإنسان وكأنه قد ولد من جديد ، نقيا طاهراً ، قد استمد طاقة كبيرة على مواجهة الصعاب .

قد أشرنا فى الفقرة السابقة إلى شخصية أوباس الذى يبدو أقوى شخصية فى رواية « فتح الاندلس » ونشير هنا إلى شخصية الأب سرجيوس الذى يعتبر الشخصية الثانية بعد أوباس ، ورئيس الدير الذى لجأت إليه فلورندا فرارا من بطش رودريك ، فوجدت عنده الحماية والرعاية معاً .

يقدمه زيدان فى صورته الحسية فيقول « حسن الطلعة ، صحيح الجسم ، نير البصيرة ، وكان كثير المطالعة والبحث ، فصيح اللسان « فتح الأندلس ص ١٢٢) ، ويقدمه فى صورته الخلقية فيقول « أما رئيس دير الجبل فقد كان على الضد من ذلك ، بالنظر لما فطر عليه من اللطف والدعه وكرم الخلق ، بدليل أنه لماسئل عن مجيء أولئك الضيوف تبرع بأن يذهب إليهم هو بنفسه مجاملة وتلطفا » (ص١٢٣) .

والأب سرجيوس متعاون مع الأب أوباس ، لايبدو بينهما التحاسد ولا التباغض ، وهما يعملان معاً من أجل القوطية القرطبية ، ومن أجل أسرة غيطشة لكى تعود إلى الحكم ، وتقضى على النفوذ الرومانى ، وحين علم سرجيوس بأن رودريك قد سجن أوباس ، صاح قائلاً : ـ

« ساقوه إلى السجن ! أمثل أوباس يسجن ؟ قبح الله الجهل ! كيف تجرأوا على

مس يده لغير التقبيل ، وكيف خاطبوه بغير الاحترام والتبجيل ؟ » (ص١٢٥) .

وتأتى صورة رجل الدين المسيحى عند زيدان فى إطار كلى ، تبدو فيه المسيحية هى المسيطرة فى شتى مظاهرها ، ومن خلال أوصاف الكنائس والأديرة والطقوس الدينية ومظاهر احترام رجل الدين ، وصور المسيح المثبتة على الجدران ، والتى يعلق عليها المؤلف باحترام وحب .

وهذا الإطار المسيحى متكرر فى رواياته وخلال فصوله وصفحاته ، ويكفى أن نشير من باب الاستدلال إلى الصفحات ٣٥ و ٥٠ و ٦٩ و ٧٠ و ١١٥ من رواية فتح الأندلس . وإلى الصفحات ٣٢ و ٤٣ و ٨٠ و ٨٨ و ٩١ و ٩٢ و ١١٠ و ١١٤ و ١١٥ و ١١٦ و ١٢٤ و ١٢٨ من رواية « شارل وعبد الرحمن » .

ـ ٢٩ ـ

إن صورة رجل الدين المسيحى ، تبدو مهابة ، محبوبة ، يقدسها الجميع ويقبلون يده ، متواضعاً ، لا يجرى وراء البهرج الزائف ، ولا تغريه السلطة ولا الأموال ، ليس جشعا ، متكالبا على الأطعمة ، متماسكا ، صاحب قضية يخلص الناس من ضعفهم ، ويطهرهم من صغائرهم .

وإن العلاقة بين رجال الدين المسيحى تبدو نظيفة راقية ، هى صورة مكبرة للعلاقة بين الأب أوباس والأب سرجيوس ، كل يعرف قدر الآخر بلا تحاسد ولا تباغض .

حتى إذا جاء زيدان إلى صورة عالم الدين المسلم ، فإنه يقدمه فى إطار مختلف ، هذا إن فعل واهتم ، لأنه فى الغالب لا يهتم بتقديم صورة عالم الدين المسلم ، ولا يميل إلى تصوير البيئة الدينية عند المسلمين ، فلاحديث عن المساجد ، ولا ذكر للآذان والصلوات والأدعية ، ولا إشارة إلى العقيدة الدينية التى هى وراء الفتح الإسلامى .

والحالة النادرة التى قدم فيها صورة عالم الدين المسلم ، كانت فى رواية «عبد الرحمن الناصر » ممثلة فى شخصية « ابن عبد البر » [1] . وهى شخصية منفرة ساذجة ، جاهلة ، غبية ، تحقد على زملائها وتكيد لهم ، ويعقد المؤلف فصلا تحت عنوان « الفقيه فى طريقه » (ص ٦٧) ، وهو عنوان ساخر ، يقدم الفقيه فى صورة هزلية .

(١) انظر الصفحات : ١١ و ٦٣ و ٦٥ و ٦٧ و ٧٠ .

وتقع هذه الشخصية تحت سيطرة سعيد ، الذى يشبه الراهب راسبوتين فى عهد قياصرة الروس .

وإذا كان راسبوتين قد انبثق فى عصر انحطاط القياصرة ، فإن صورة سعيد وصورة ابن عبد البر ، أراد أن يصور زيدان من خلالهما ضعف بلاط الخلفاء في عصر عبد الرحمن الناصر ، وسيطرة سعيد على هذا البلاط من خلال حديث السحر والتنجيم ، الذى يتكرر داخل الرواية [1] ، بل إن المؤلف يعقد فصلا كاملاً تحت عنوان «التنجيم» (ص١٦١) ، وفصلاً آخر تحت عنوان « السحر والتنجيم » (ص٣٨) ، يتحدث فيه عن قدرة سعيد على استغلال السحر والتنجيم للتأثير على رجال القصر وعلى رأسهم الخليفة نفسه .

وإذا كان راسبوتين قد انبثق فى فترة انحطاط القياصرة ، فإن جورجى زيدان أراد أن يستحضر تلك الحالة ، وهو يقدم شخصية مماثلة وهى شخصية سعيد ، وهو بذلك يخالف التاريخ الذى يتحدث عن فترة ازدهار فى عهد الخليفة الناصر ، ولكنها الرغبة الدفينة التى تعبر عن نفسها بين السطور ، وتتطلع إلى التنبؤ بمصير هذا الخليفة ومصير دولته ، حتى لو خالفت التاريخ .

ـ ٣٠ ـ

ولعل هذه الصورة لعالم الدين المسلم ، التى قدمها جورجى زيدان فى فترة مبكرة تعود إلى سنة ١٩٠٩ ، هى مصدر صورة عالم الدين فى الروايات العربية ، عند هيكل وطه حسين وتوفيق الحكيم ، وغيرهم كثيرون ممن وقعوا تحت تأثير نموذج ابن عبد البر ، ولم يتصفحوا مواقف العلماء ، قديما وحديثا وعلى مدى التاريخ ، ممن قاوموا السلطة والدخيل والأجنبى والظلم ، ودعوا إلى الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر ، ولم يرهبهم سيف ولا سجن ، ولم يغرهم ذهب ولا فضة .

ـ ٣١ ـ

على غلاف رواية « شارل وعبد الرحمن » ، صورة لفتاة تستبد بمعظم مساحة الغلاف ، ذات ملامح إفرنجية ، تقف شامخة رافعة الرأس ، منتصبة الأنف ، وتنظر إلى بعيد ، إلى الأفق الواسع العريض .

---

(١) انظر الصفحات : ٢٧٠ و ٢٧١ و ٢٨٨ .

ووراء الفتاة ، وفى ركن جانبى ، وفى مساحة ضيقة ، وقف فارس عربى ، متجهم الملامح ، منفرج الشفتين ، كثيف الشعر ، ويرمق الفتاة بنظرة كلها اشتهاء .

ومثل هذا النوع من الصور يتكرر ، بطريقة أو بأخرى ، على أغلفة معظم روايات جورجى زيدان ، ولنا أن نستثنى من ذلك القليل من الروايات ، وخاصة تلك الروايات التى تحمل أسماء أعلام شهيرة مثل :ـ

صلاح الدين الأيوبى ، وأحمد بن طولون ، وعبد الرحمن الناصر .

قد تختلف هذه الأغلفة فى التفصيلات ، ولكنها تتفق على معنى واحد ، صورة امرأة جميلة وذات ملامح إفرنجية ، مع رجل ذى ملا مح عربية والرجل لاهم له فى الدنيا سوى النظر إلى تلك المرأة .

ولم يكن الفنان عابثا فى ذلك ، ولكنه لخص جوهر روايات زيدان فى لقطة فنية مكثفة ، توحى بالكثير من الدلالات .

وهنا نصل إلى المحور الثالث فى روايات زيدان المتمثل فى الشكل الفنى ، وهو أخطر المحاور جميعها ، لأنه يلعب دوراً كبيراً فى تغريب التاريخ العربى .

إن التاريخ يتوه فى روايات زيدان ، والبطل يفقد دوره التاريخى الذى خلد اسمه ، ليغرق فى مغامرات نسائية .

وهنا يمكن بسهوله إخراج هذه الروايات من دائرة الروايات التاريخية ، فالتاريخ فيها قليل ، ويأتى سردا على لسان بعض الشخصيات ، وكأنه بطاقة ملصقة لمجرد الزخرفة الخارجية ، أو بغرض اكساب الرواية قدراً من الجدية والاحترام ، يخفف من جو المغامرات الذى يسيطر على الرواية ، والذى ترمز له بوضوح صورة الغلاف فى رواية « شارل وعبد الرحمن » .

ـ ٣٢ ـ

ونستطيع أيضا وبسهوله ، أن ندرج روايات جورجى زيدان فى الروايات الرومانتيكية ، التى شاعت فى أوروبا قبل المرحلة الواقعية ، وبسبب ظهور طبقة من أنصاف المتعلمين ، أقبلوا على القراءة ، لابحثا عن الحرية ، ولا حبا فى التاريخ ، ولكن رغبة فى التسلية ، فى وقت قلت فيه أجهزة التسلية من إذاعة وتلفزيون

وغيرهمـا مـن الوسائل الإعلامية .

وهذا الشكل قد وصفه النقاد بأوصاف تقلل من قيمته ، فهو شكل مبتذل ، رخيص ، هابط ، شعبى ، وغير ذلك من صفات تخرج هذا الشكل من الدائرة الحقيقية لفن الرواية .

فهو ذو مضمون مبالغ فيه لا يقترب من الواقع ، ولكنه يحلق إلى أجواء أخرى ، تقوم بدور التخدير ، أكثر مما تقوم بدور التنبيه .

وقد انعكس هذا المضمون على مظهر الرواية ، فأصبحت أقرب إلى جو الملاحم القديمة ، فالشخصيات نمطية ، ترمز إلى فكرة الصراع بين الخير والشر ، وتأتى النهاية تدعيما لفكرة انتصار الخير على الشر ، والعواطف مرتفعة ميلودرامية ، والأحداث تفتقد الترابط المنطقى ، وتتسم بالمفاجآت والمبالغات .

وقد انتقل هذا الشكل إلى مصر فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين الميلاديين ، ممثلا فى تلك الأكداس الهائلة من الترجمة الرخيصة ، ومغامرات اللص الظريف ، وأرسين لوبين ، وشرلوك هولمز .

ومن خلال سلاسل تحمل عناوين للتسلية ، مثل مسامرات الجيب .

وانتشرت هذه الروايات بين أنصاف المتعلمين ، وقامت مقام السير الشعبية ، التى كانت تؤدى فى المقاهى ، وعلى أنغام الربابة .

ـ ٣٣ ـ

وتأتى روايات زيدان فى حينها ، لتخاطب هذا الجمهور وتكتسب حبه ومن هنا طغت عليها عقلية الجماهير ، وأصبح التاريخ فيها مسيرا لخدمة هذه العقلية .

وهنا يمكن أن نضيف سبباً آخر من أسباب انتشار روايات زيدان ، ـ فإذا كنا من قبل تحدثنا عن طبيعة مرحلة تاريخية انتصر فيها النموذج الأوروبى ، وذكرنا أن زيدان استغل هذه الطبيعة ، فعبر عن لحظته التاريخية ، فأقبل عليه القراء المتشبعون بهذا النموذج الأوروبى ـ إذا كنا قد ذكرنا ذلك من قبل ، فإننا نضيف الآن سببا آخر من أسباب انتشار روايات زيدان ، وهو انه أراد أن يكتسب جمهور السيرة الشعبة ، ممثلا فى طبقة من أنصـاف المتعلمين ، الذين بـدءوا يظهرون فى مصر ، نتيجة انتشار التعليم الأولى ومجانيته .

بل فى ظنى أن روايات زيدان أكثر هبوطا من السير الشعبية ، فالسير الشعبية تحرص علـى تقاليد الشهامة والأخلاق العربية ، ولا تكون قصص الحب فيها هى محور الارتكاز ، بل تأتى فى حجمها الحقيقى ، لتمنح السيرة شيئا من التشويق والصراع .

ونوعية قصص الحب فى السير الشعبية ، تختلف عن نوعيتها فى روايات زيدان ، فقصص الحب فى السير الشعبية تلائم جو الفروسية العربية ، وتأتى لإظهار أبعاد نفسية الفارس العربى ، الذى يبدو قويا فى ميدان القتال ، رقيقا فى ميدان العواطف ، ويحرص على تقاليد الفروسية ، فلا يخطف رجل امرأة غيره ، ولا يتآمر ، وتظهر شهامة الفارس فى مواطن كثيرة ، وخاصة تلك المواقف التى يسارع فيها إلى إنقاذ المرأة من براثن الشر، أو إلى نجدة فارس عاشق ، يقع فى أزمة ، فيكون هو المخلص .

ولكن الحب عند زيدان يتخذ نوعية أخرى ، ويأتى فى جو من المؤامرات والخداع ، وعنصر الغيرة والحقد ، والإستيلاء على المرأة ولو عنوة ودون مراعاة لمشاعرها الإنسانية ، واستغلال أنوثة المرأة من أجل أغراض تتعلق بالسلطة أو المال . هذا فضلا عن الغمزات الموجهة إلى الأبطال التاريخيين ، فقد فقدوا طابع الفروسية ، وأصبح همهم معلقا فى نظرة إلى المرأة ، شبيهة بتلك النظرة التى نراها على غلاف رواية «شارل وعبد الرحمن» .

إن الشكل عند جورجى زيدان يأخذ من عناصر مختلفة ، من الشكل الشعبى شيئا ما ، ومن السينما شيئا ، ومن الرواية البوليسية شيئا ، ومن الترجمة الرخيصة شيئا .

فهو يأخذ من الشكل الشعبى المبالغة والمفاجآت وعدم الترابط ، والقارئ لهذه الروايات يستحضر بسهولة أجواء السير الشعبية ، وخاصة سيرة الأميرة ذات الهمة ، فالمرأة تتنكر فى ثياب رجل ، والرجل يتنكر فى ثياب امرأة ، والأخ يحب أخته ويرغب فى التزوج منها لولا أن يكتشف الحقيقة فى نهاية الأمر، والأخت تفقد أخاها ثم تتعرف عليه ، والعجوز الماكرة تؤدى دور العجوز النحس فى السير الشعبية .

وهو يأخذ من السينما تلك المواقف التى أصبحت تقليداً فى السينما المصرية مثل البطل الشجاع ، والتابع الأمين ، وجو الرقص والطرب والقصور ، والمبارزة ، والقتال بين المتنافسين ، والقبض على المجرم ، والنهاية السعيدة ، والقبلة الأخيرة قبل إسدال الستار .

وهـو يأخـذ مـن الرواية المترجمة ، التركيز علـى عنصر الحـب ، فتتحـول رواية

« عبد الرحمن الناصر » من رواية تاريخية إلى قصة مغامرات ، تدور حول موضوع الحب ، ويعقد فى أخر الرواية فصلا تحت عنوان « الحب » (ص٣٣٦) يتحدث فيه سعيد ، وهو يجود بنفسه الأخير ، عن قوة الحب ، التى هى مسئولة عن كل تصرفاته ، وأن الحب هو أهم من كل شئ ، لا يفضله مال ولا جاه .

ويأخذ أيضا من الرواية المترجمة لغتها ، فهى تخلو من المسحة الجمالية وتتحول إلى لغة عملية ، تكتفى بنقل الموقف ، وتميل إلى تركيب الجملة الأجنبية ، حتى بعض المفردات ذات الطابع الجزل ، تبدو قاموسية ، متكلفة ، وكأن المؤلف قد اجتلبها للتزويق ، وهذا الشئ يصدق على الأبيات الشعرية التى أنبثت فى رواياته ، فهى أشعار متداولة ، وتأتى للزخرفة أكثر مما تخدم حركة الرواية .

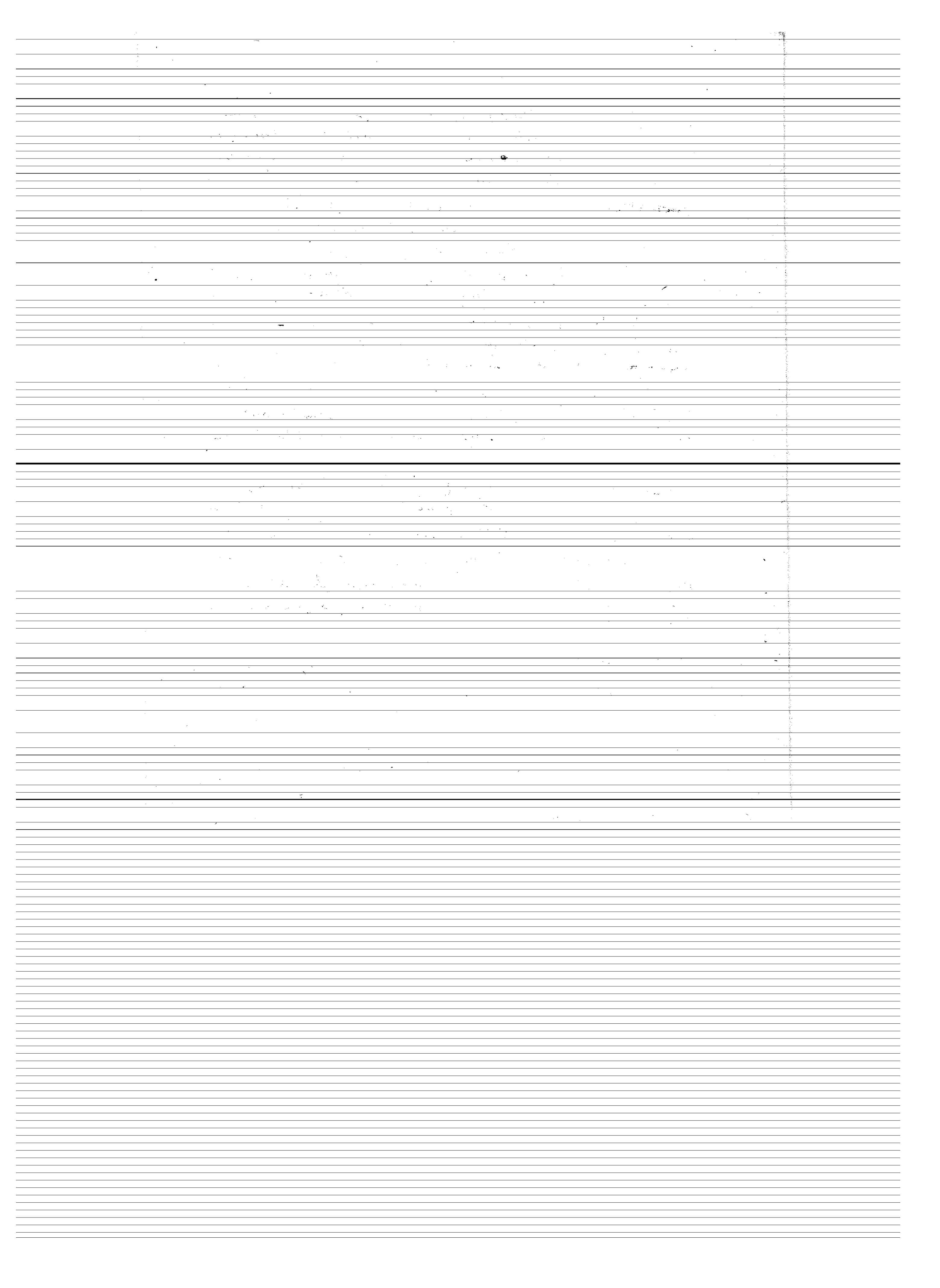
وتأخذ من الرواية البوليسية جو التآمر والجاسوسية والغموض ، إن عناوين بعض الفصول فى رواية « شارل عبد الرحمن » هى عناوين بوليسية ، مثل : مريم وهانى ـ ميمونة ـ سران ـ لقاء الحبيبين ـ مكيدة جديدة ـ هاتفان اثنان ـ شبح غريب ـ أول الأسرار .

وشخصية اليهودى (يعقوب) فى رواية « فتح الأندلس » هى شخصية غامضة مثيرة ، من هذا النوع الغريب الذى يكثر فى الروايات البوليسية ، ولا يكشف عن نفسه إلا فى النهاية .

ورواية « عبد الرحمن الناصر » تتفرغ من محتواها التاريخى ، لتتحول إلى رواية بوليسية بطلها سعيد ، الذى يحيك الخيوط فى الظلام .

وتتداخل كل هذه العناصر وتتداغم ، لتشكل فى النهاية شكلا مبتذلا ، يغيب الأحداث التاريخية ، والهدف القومى ، ويحول أبطال التاريخ إلى مجرد مهرجين .

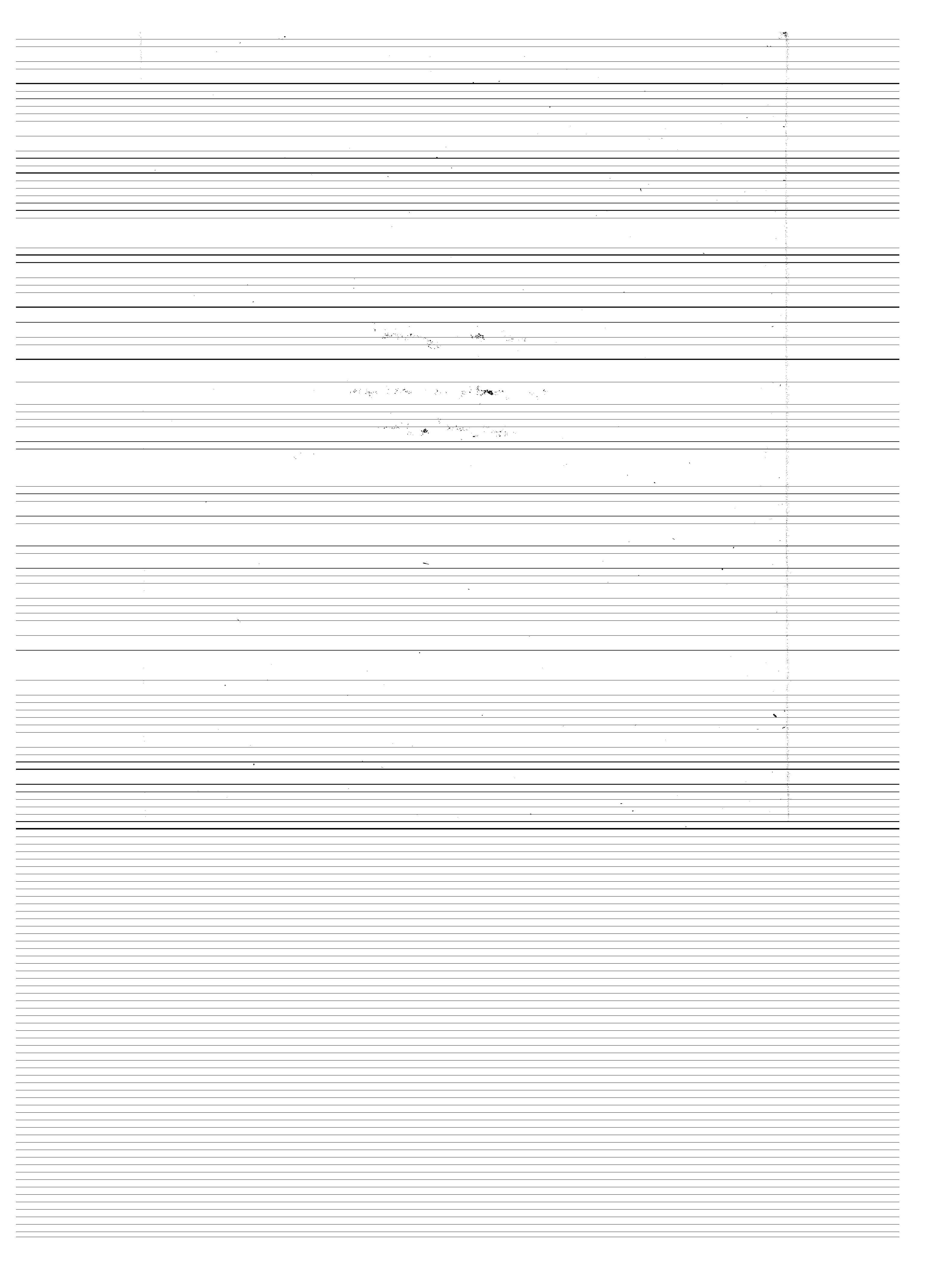
وهذا التغيب يأتى بطريقة غيرمباشرة ، يتسلل إلى الجسم وهو فى حالة استرخاء فيفقد مناعته ، ومن هنا وصفنا هذا المحور بأنه أخطر المحاور جميعها .



الفصل الثالث

بين التراث والتغريب

تنازع الطرفين



ـ ١ ـ

كانت صورة « الوطواط التائه » هي الرمز المعبر عن الإنسان العربي في العصر الحديث .

وكان هذا الرمز مستمداً من قصة قصيرة لمحمود طاهر لاشين أصدرها سنة ١٩٢٥ ، تحت عنوان « الوطواط » .

وكانت الفتاة في تلك القصة من أب مصري وأم فرنسية ، وقد برزت مشكلتها بحدة حين وصلت إلى سن الزواج ، وأخذت تبحث عن الانتماء ، وسدت الأبواب في وجهها ، فأقارب الأب يعتبرونها غربية وأقارب الأم يحسبونها فرنسية .

وقد رأت أن تحل مشكلتها بطريقتها الخاصة ، ففرت مع السائق ، وتركت لأبيها خطاباً ، تشخص فيه الأزمة ، وتصور نفسها بأنها كالوطواط التائه ، لا الطيور تحسبه من عالمها ، ولا الحيوانات تحسبه كذلك من عالمها .

قرأ الأب الخطاب ، وأحس بالمشكلة تتجسد أمامه، ولم يجد إزاءها حلا ، سوى أن ينظر بأسى نحو الأفق البعيد ، فقد يهبط عليه الحل إلهاماً من السماء .

إن صورة « الوطواط التائه » هي المعادل الأدبي ، للمشكلة التي واجهت العالم العربي ، فور الاحتكاك المباشر بالحضارة الأوروبية في أوائل القرن التاسع عشر الميلادي .

وقد اتخذت هذه المشكلة في جانبها الفلسفي مظهر النزعة التوفيقية التي جاء الجزء الثالث من هذا الكتاب ، لشرح أبعادها ، والكشف عن نتائجها .

إن النزعة التوفيقية تبغي التوفيق بين حضارتين مختلفتين ، في الرؤية والتاريخ ، وهو توفيق يخالف طبائع الأشياء ، ويتنافى مع فكرة الصراع الحضاري ، التي صحبت الإنسان منذ أن بدأ يتحسس خطواته على أرض الواقع ، ولا ينتج في النهاية إلا صورة « الوطواط التائه » .

تلك هي المقدمة الأولى ، والتي تتلخص في أن الشرق شرق والغرب غرب ، ولا يلتقيان .

ـ ٢ ـ

وفي رواية « أديب » يدور حوار مثير ، يسخر فيه ذلك الأديب من صاحبه ، لأنه ،

رغم ادعائه الروح العلمية والثقافه العصريه ، لايزال يفكر بطريقة مشايخ الأزهر ، ممن يتمسكون بأفكار بالية عن الطاعة والمعصية والجنة والنار . وصاحبه يضيق فى داخله بهذه الجرأة ، ولكنه لا يعلن ذلك ، حتى لا يتهمه أديب بأنه كالمشايخ ، الذين كانوا يصيحون فى وجه الإمام محمد عبده ، ومن ذهب إلى فرنسا فهو كافر ، أو على الأقل فهو زنديق .

ومثل هذا الموقف يتكرر بصورة أو بأخرى فى « عصفور من الشرق » وفى « قنديل أم هاشم » ، وفى غيرهما من الروايات التى تعرضت للصراع الحضارى فى تلك الفترة . إن « سوزى » لاتأبه بعواطف محسن ، وتلفظه كالنواة ، وإن « مارى » تسخر من إسماعيل ، وتتهاه عن أخلاق المسيح .

وهنا نصل إلى المقدمة الثانية التى تتلخص فى أن النزعة التوفيقية ، تنتهى فى العادة إلى انتصار الحضارة الغالبة ، وتشكيل الحضارة المغلوبة فى قوالبها .

-٣-

وبين تلك المقدمتين تأتى النتيجة المنطقية ، على هيئة إنسان ممزق ، قد يكون مظهره الخارجى « أفنديا » ، أنيقاً ، يرطن باللغات الأجنبية ، ويلبس القبعة ، ويقود السيارة ، ولكنه فى داخله يعكس خواء متمكناً ، ويكون « كخيال المآته » ، ليس له من البشرية سوى مظهره الخارجى .

وليست هذه الصورة للإنسان العربى من استنتاجاتى الخاصة ، حتى لا أتهم بالتعصب والحدة . إن فى داخلى صوتا يلح علىّ بأن أسكت ، أو أخفف وأموه ، وأن أكون مثل صاحب « أديب » ، الذى صمت إزاء تهجمه على علماء الدين حتى لا يتهم بالرجعية . ولكن طه حسين يعلق على هذا الموقف ويقول :-

« وكذلك يسيطر الغرور على موقف الشباب ، فإذا هم يتكلفون مالا يحسنون ، ويحملون أنفسهم مالا يطيقون ، ويتكلفون هذا النفاق الغريب ، يخفون به ما فى نفوسهم من أصول الخير ، ويظهرون ما يرغبون به من مظاهر التجديد » (ص١١٤) .

إن مقاومة هذا الصوت الذى يلح داخلى ، يضيف دليلاً آخر يؤكد نتيجة النزعة التوفيقية ،والمتمثلة فى انتصار الحضارة الأوروبية ،وتحولها إلى « مسيطر » داخل كل

واحد منا ، وتصبح مقاومته ضربا من الشجاعة يكلف صاحبه الكثير من وجاهة الدنيا ، وإغراء الحياة العصرية .

ليست هذه الصورة عن الإنسان العربى ، بمقدماتها ونتيجتها من استنتاجاتى الخاصة ، حتى لا أتهم بالرجعية ومحاربة التجديد ، ولكنها من واقع الروايات العربية التى تعرضت للصراع الحضارى بين الشرق والغرب ، واتفقت على اختلاف منازعها على أبعاد تلك الصورة للإنسان العربى ، الذى يشبه « الوطواط التائه » أو القردة « التى اختطفت ملابس سائحين من مختلفى الأجناس ، وصعدت بها فوق شجرة ترتديها ، وتقلد حركات أصحابها » على حد تعبير توفيق الحكيم ، وهو ينهى روايته « عصفور من الشرق » .

ـ ٤ ـ

تواترت هذه الصورة للإنسان العربى بإلحاح داخل الرواية العربية ، مما يدل على أنها من باب المعاناة الحقيقية ، وليست من باب القراءات النظرية ،والموضوعات الأدبية .

ومن هنا أرانى مضطرا إلى انتقاء عينة من هذه الروايات ، تمثل أجيالا مختلفة ،ورؤى مختلفة ، ويمكن ترتيب هذه العينة تاريخياً على النحو الآتى :ـ

١ ـ أديب : طه حسين (١٩٣٤ م) .

٢ ـ عصفور من الشرق : توفيق الحكيم (١٩٣٨ م) .

٣ ـ قنديل أم هاشم : يحى حقى (١٩٤٥ م) .

٤ ـ الساخن والبارد : فتحى غانم (١٩٥٨ م) .

٥ ـ موسم الهجرة إلى الشمال : الطيب صالح (١٩٦٩ م) .

٦ ـ أصوات : سليمان فياض (١٩٧٠ م) .

ـ ٥ ـ

يدور لغط شديد حول هوية « أديب » فيما إذا كان صديقا لطه حسين من بنى سويف ، أو هو الدكتور أحمد ضيف ، أو غير ذلك من لغط يبغى الإثارة الصحفية ، ويستهدف هامشيات بعيدة عن « المتن » الروائى فى دلالته الفكرية ، وبنيته الفنية .

ومهما اشتد اللغط ، ومهما استهدف من إثارة ، فإن مباشرة المتن الروائي في حد ذاته ، تجعلنا في مواجهة عمل إبداعي من نوع الترجمة الذاتية .

رواية « أديب » تترجم لحياة طه حسين ، وهو في القرية ، وهو في الكتاب ، وهو بين الأهل والأقرباء . وهو في كل ذلك حريص على ذكر أحداثه مع سيدنا ،ومع زملاء الصبا ، وعلى وصف الأماكن التي عاش فيها في طفولته ، ووصف الشخصيات التي كانت تدرج على هذه الأماكن ، وإيراد أسمائها وصفاتها ، ومطامحها وأهوائها . وهو حريص أيضا على وصف الطبيعة والزرع والنخلتين ، وأطلال الكتّاب الذي تهدم ، وصوت الغراب ، ونباح الكلاب ، وغير ذلك من ذكريات حميمة ، قد لا تكون لها أهمية في البنية الفنية ، بقدر مالها من أهمية تمت إلى وجدان المؤلف ، وتمتاح من مخزون ذاكرته ، ويفيض فيها إشباعا لتلك الحاجة ، التي يستشعرها كل من يكتب ترجمته الذاتية .

إديب إذن هي امتداد للأيام ، ويمكن رد أحداثها إلى الأيام ، وكل ما بينهما من فرق هو أن الأيام تترجم لطه حسين بصورة مباشرة وواضحة ، أما أديب فهي تترجم له عن طريق صديق ، ليس مهما أن يكون الدكتور طه حسين ، أو يكون شخصا من بني سويف ، ولكن المهم في النهاية أنها صورة من طه حسين .

طه حسين هو من نوع الرجال ، الذين يريدون أن يظهروا أمام الغير في صورة البطل القوى ، يقتحم الصعاب ، ويثير الإعجاب ، ويناطح السحاب . وتلك هي صورته في الأيام . إن صبينا أو غلامنا أو شيخنا يبدو عملاقا ، كل من حوله يتساقط ، ويذهب ضحية أخطائه وهفواته ، أما هو فمن عجينة أخرى يبدو مميزا بين الأهل ، وبين الجيران ، وبين زملاء الكتاب ، وزملاء الأزهر ، وزملاء الجامعة ، وزملاء البعثة ، وزملاء العمل . الجميع أقزام ، وهو العملاق العظيم ، الذي لا تصيبه بادرة من ضعف ، ولا هفوه من لسان .

وحين أراد طه حسين أن يرسم لشخصيته صورة واقعية ، فيها الكثير من الضعف البشري ، ومن التناقضات الداخلية ، ومن الصدق الفني – عدل عن الحديث المباشر عن نفسه ، وتحدث على لسان صديق له هو أديب ، يحمل نفس الذكريات ، ونفس الأحداث ، ونفس مراحل حياته .

وقد بدأ طه حسين بجوار صديقه ، يمثل صوتا آخر متماسكا ، فهو يرصد

تناقضات ذلك الأديب ، وكأنه يسجل بموضوعية أحداثا لا تمت له بصلة ، وهو ينصح صديقه ، وهو يتابع علته وأمراضه النفسية ، ويحللها ويقدم له المشورة ، وهو الصديق الوفـى المخلص ، الذى يقـوم بأدوار نبـيلة ، ويتـوسط بين أديب وأهله ، وبين أديب والجامعة ، وبين أديب ومسئول البعثة ، وبين أديب وحبيبته ، وهو أخيراً يقف مع أديب فى محنته ، ويحتفظ برسائله ، ويذيعها بين الناس ، وفاء لذكراه .

أديب إذن هى من نوع الترجمة الذاتية ، التى تتصف بالواقعية والتجسس على النفس ، وتحليل دوافعها المترسبة ، التى قد ترتد إلى أخطاء الطفولة ، وتربية الأهل ، وكل ما هنالك أن طه حسين أسندها إلى شخصية أخرى ، ونشرها فى صورة روائية ، تعتمد على فكرة الرسائل التى أودعها صاحبه تلك الحقيبة العجيبة ، التى حملتها ايلين ذات يوم إلى طه حسين ، ومعها رسالة قصيرة تذكر فيها أن أديب كان يتحدث كثيرا عنه ، ويصوره فى صورة الصديق المخلص ، الذى يحفظ السر ، ويرعى الأمانة ، ثم تقول له :-

« فإليك هذه الحقيبة يا سيدى ، فإن لصاحبها من أبناء وطنه أهلا وأصدقاء ، هم أحق منى بما فيها ، وأجدر أن يفهموه ويقدروه » .

وينهى طه حسين روايته بأن الحقيبة تحتوى على أدب رائع حزين لا عهد للغتنا بمثله ، ثم يقول :-

« وقد هممت بنشره ، وقدمت بين يديه هذا الكتاب ، ولكن هل تسمح ظروف الحياة الأدبية المصرية بإذاعة هذه الآثار يوما ما » .

وما أظن أن هذه الظروف سوف تسمح ، وما أظن أن هذا الأدب سوف ينشر يوما ما ، لسبب يسير وهو أن هذه الحقيبة العجيبة لاتوجد إلا فى خيال الأدباء ، وأنها مجرد وسيلة فنية لكى يترجم طه حسين عن حياته ، وقد سألت عنها صديقى الدكتورمحمد حسن الزيات ، فابتسم ابتسامة ماكرة ، وحين أودعنى رحمة الله أوراق طه حسين ، لم أجد من بينها هذه الرسائل التى تحوى الأدب الحزين الرائع ، مع أن هذه الأوراق تحتفظ بكل شئ يمت إلى طه حسين من بطاقات المعايدة ، ورسائل القراء ، وقصاصات من أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب ، والرسائل الشخصية ، والكتابات الرسمية ، وحتى نفقات الفيلا ، وتكاليف المقبرة .

تغطى رواية « أديب » ثلاث مراحل فى حياة طه حسين : مرحلته وهو فى القرية ومرحلته وهو فى القاهرة ، ومرحلته وهو فى فرنسا . وهى المراحل نفسها التى غطتها الأيام من قبل ، فالجزء الأول يغطى مرحلة القرية ، والثانى مرحلة القاهرة ، والثالث مرحلة فرنسا .

وقد امتدت مرحلة القرية فى « أديب » حتى ص ٨٨ من الرواية التى يبلغ طولها ٢٣٦ صفحة . وقد حشد طه حسين فى هذه المرحلة كل ما أسعفته الذاكرة من أحداث يغلب عليها طابع الحنين والرومانسية ، ولا تهدف لغرض فنى سوى أنها تضرب بجذور إلى نفسية الأديب ، وهو يريد أن يستحضرها قبل أن يرحل إلى فرنسا .

أما مرحلة القاهرة فهى تدور حول الصراع بين القديم ممثلا فى الأزهر ، والجديد ممثلا فى الجامعة المصرية ، ويكرر فيها طه حسين نبرته المعتاده فى تجريح علماء الأزهر ، وبصورة ملحة ، كما فى الصفحات ٦ ، ٢٤ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٥٥ ، ١١٠ ، ١١٥ ، ١٣٢ ، ١٣٤ ، وهى إشارات ترد فى حالات كثيرة دون مناسبة يقتضيها المقام الفنى فقط .. لإرضاء حاجة فى نفس يعقوب . وهو فى الوقت نفسه يقبل على الجامعة الجديدة ، ويراها طريق الأمل والحرية ، والخلاص من الأزمة التى آلت إليها علوم الأزهر .

وتأتى مرحلته فى فرنسا ابتداء من ص ١٧٤ ، وهو شديد الاعتزاز بهذه المرحلة ، شديد المقارنة بينها وبين مرحلته فى مصر ، وبطريقة تعلى من شأن الحضارة الأوروبية ، فهوَ قد كان حمارا من قبل أن يركب البحر ، أما الآن فقد أصبح إنساناً « يحس ويشعر ويعقل ، ويذوق لذه الجمال ، ويعرف كيف يستمتع بسحر العيون » ، وهو يشبه حياته فى مصر بمن يعيش فى جوف الهرم ، يحس بالاختناق ، أما حياته فى فرنسا فهى حياة من يخرج من الهرم ، ويستمتع بالهواء الطلق .

ويتغنى بباريس غناء شعريا ، فهى مدينة الفن والجمال ، ونموذج الحرية والانطلاق ، وأديب يتشبث بباريس ، ولا يتركها حتى زمن الحرب ، ويطلق صيحته التى تدل على الحب الشديد لباريس « وأى شئ يكون الموت فى سبيل باريس » .

وتأتى فكرة الصراع الحضارى فى نهاية الرواية ، ابتداء من ص ٢١٠ ، حين اتصلت أسباب أديب بإيلين ، وتعلق بها ، وأهمل الدرس ، حتى انتهى أمره إلى الاختلاط وعقدة الاضطهاد ثم الجنون .

وعلى عكس هذا نجد شخصية إيلين متماسكة ، تتصرف خلال مواقف نبيلة ، فهي أبدا لم يحدث أن خانت « أديب » ، أو ألبت عليه أحداً كما كان يخيل إليه ، فقد ظلت وفيه ، انسحبت من حياته بهدوء ، حين سمعت نبأ خطبته لأبنة أستاذه ، وظلت حريصة على ذكرياته، محتفظة بأوراقه وأشيائه ، تسعى في نهاية الرواية إلى صديقه ، تحمل إليه الحقيبة التي تضم أوراق الأديب ، ومعها رسالة قصيرة ، تقول فيها :ـ

« فإليك هذه الحقيبة يا سيدى ، فإن لصاحبها من أبناء وطنه أهلا وأصدقاء ، هم أحق مني بما فيها وأجدر أن يفهموه ويقدروه ، وفي بيتي غرفة مغلقة منذ عام ، فيها كتب كثيرة ، ومتاع ليس بذى بال ، فهذه الغرفة طوع أمرك ، متى شئت أقبلت فأخذت مافيها ، ووجهته حيث أحببت ، ولك ياسيدي تحية ملؤها الحزن ،الذى ما أظن أنه سينقضى ، أو تهدأ لوعته قبل زمن طويل » .

٥ـ ٢

وكل هذا يؤدى حتما إلى نتيجة واحدة ، وهي أن سقوط البطل في هذه الرواية لم يكن بسبب قهر حضارى ، يشير طه حسين إلى معالمه ، وينبه الأذهان إلى نتائجه ، ولكنه كان نتيجة لاضطراب في تركيبة البطل ، فهو منذ البداية يحمل مظاهر هذا الاضطراب ، فقد كان دميما قبيح الشكل « ضخم الأطراف مرتبكها كأنما سوى على عجل » ،وكان صوته منفراً وفجاً « له ضحك غليظ مخيف يسمع من بعيد » ، رضيت به حميدة بعد أن رفضته كل النساء « رضيت بي بعد أن نبذني غيرها ، ومنحتني ودها وحبها ، بعد أن أعلن غيرها أني لست أهلا لود ولا حب » .

ويتحاور طه حسين مع هذه الشخصية كثيرا قبل أن تسافر إلى أوروبا ، وهو خلال هذا الحوار يظهر تناقضها وعذابها ، يقفز من جملة إلى أخرى ، ومن معنى إلى غيره دون مقدمات ولا تمهيدات ، ودون روابط ولا صلات ، وإنما هي الاستجابه الفورية لاضطراب في تركيبة أديب . وهو بذلك يريد أن يعيد هذا الاضطراب إلى الظروف البيئية التي نشأ فيها البطل وترعرع قبل أن يسافر إلى أوروبا ، فيقول :ـ

« فأشعر أن نشأتي في مصر هي التي دفعتني إلى ذلك كله دفعا ، وفرضت هذا كله على فرضا ، لأني لم أنشأ نشأة منظمة ، ولم تسيطر على تربيتي وتعليمي أصول مستقرة مقررة ، وإنما كانت حياتي كلها مضطربه أشد الاضطراب ، تدفعني إلى

يمين ، وتدفعني إلى شمال ، وتقف بي أحيانا بين ذلك ، ولو أني بقيت في مصر لأنفقت حياتي كلها كما بدأتها ، في هذا الاضطراب المتصل في غير نظام ، وإلى غير غاية ، ولكني عبرت البحر إلى بيئة لا يصلح فيها الاضطراب ، ولا تقوى على الحياة منها نفوسنا الضعيفة المضطربة ، فلم أحسن لقاءها ، ولم أحسن احتمال الأثقال فيها ، ولم أحسن الخضوع لما تفرضه من نظام واطراد » .

إن هذا الاقتباس يكشف عن موقف طه حسين من القطبين المتنافرين في مؤلفاته وأعمال الإبداعية ، فهو ينحاز بسفور إلى قطب الحياة الأوروبية ويراها اتساقا ونظاما لا تقوى نفوسنا الضعيفة على احتماله ، وهو ينحاز ضد القطب الآخر ، ويرى الحياة الشرقية فوضى ، تؤدي في النهاية إلى سقوط البطل .

وقد ألقى هذا الموقف بظلاله على الكثير من مظاهر الرواية ، منذ البداية وحتى النهاية .

فالبطل قبل السفر يرحل نحو الريف ، ويعايش الطبيعة ، ويستعيد الذكريات ، ولم يكن هذا من باب أن يستمد العون من جذور مكانية ، يتشبث بها وقت الأزمات ، فتكون مثل مانعة الصواعق ، تحميه من السقوط . ولكنه كان من باب الاستطراد ، الذي يمتد كثيرا دون أن يتداخل مع أحداث الرواية ، ويؤدي بأسلوب غنائي ، يحمل الكثير من رومانسية الذكريات ، دون أن يتحول إلى خلفية ثقافية تلعب دورها في الوقت المناسب .

بل إن القارئ يشتم نبرة الرفض للمكان ومن عليه ، فهو يضيق بالأحياء الشعبية القذرة ، ويسخر من الشخصيات الريفية ، ويحيل سكينتها ورضاها إلى نوع من البلادة والتخلف ، فيقول :-

« وإذا نحن في حارة ضيقة هادئة ، قد ثقل فيها الهواء ، وفسد فيها الجو ، وكثرت في أرضها الأخاديد ، فالعربة تقفز بنا قفزاً ، والسائق يهز سوطه في الهواء ، ويحذر وينذر في هدوء ورضا ، ويدعو ذلك بعض النوافذ إلى أن تفتح ، ويثير ذلك بعض الصبيان ، فيخرجون من بيوتهم أو من أوكارهم يعبثون بالسائق ، ومنهم من يتعلق بالعربة ثم ينصرف عنها » .

ويفيض طه حسين في وصف هذه الحياة الراكدة ، ويشبهها بمقبرة فرعونية ، ويبحث عن منفذ للضوء ، يراه أديبنا في الحياة الأوروبية ، فينشدها في عبارات تحمل

الأمل والخلاص ، ويتطلع إليها كما يتطلع المريد الصوفى إلى مثاله ، ويقرع الأبواب ولا ييأس ، وتتملكه فكرة السفر وركوب البحر ، عسى أن يجد فيها خلاصا من مقبرته الفرعونية ، فيقول : ـ

« ولم يكن لصاحبى ولا لى إذا التقينا حديث ، إلا هذه الهجرة وأسبابها ، وإلا هذه الأحلام العريضة البعيدة التى لا حد لها ، والتى تستأثر بنفوس الشباب ، حين يفرضون على أنفسهم بلوغ غاية بعيدة شاقة ، وحين تخيل إليهم آمالهم إن بلوغ هذه الغاية أمر ميسور » .

فأديب قبل أن يرحل ، وقبل أن يعانى مع إيلين ، كان قد حسم الأمر وهو على أرض مصر : ـ

« إنى لأعرف من أمر أوروبا شيئا كثيرا ، وقد قرأت غير قليل مما ترسل إلينا من القصص ، وسمعت غير قليل من أنباء الذين يرحلون إليها ، ويقيمون فيها . وكل هذا ينبىء بأنى لن أقاوم الحياة الأوروبية ، وآثارها فى نفسى ، كما ينبغى للرجل الوفى لزوجة أن يقاومها ، فأنا واثق يا سيدى بأنى سآثم ، وسأنغمس فى الخطايا » .

ومن هنا نراه فى أول خطوة على أرض أوروبا ، ينغمس فى تلك الحياة ، ويطيح بكل معتقداته ، ولا يدرى فيما إذا كانت رغبته فى البعثة بسبب العلم وحده ، أو هو فى حقيقته من أجل أبواب الفتنة الكثيرة ، التى لا تحتاج إلى أن نفتح أبوابها فى فرنسا ، فهى مفتوحة لكل طارق ، وينتقل من قصة حب إلى قصة حب ، وينسى حميدة ومصر ، والريف وذكرياته ، والأزهر وأحياءه ويقول : ـ

« ما أسرع ما تتغير نفس الإنسان ، بل ما أسرع ما تغيرت نفسى ، فصدقنى إنى أنكرها أشد الإنكار ،ولا أصدق أن هذه النفس ، التى كانت هائمة بحميدة ، محزونة بل جزعة لفراقها ، نادمة أشد الندم وأبشعه ، على ماقدمت إليها من مساءة ، واقترفت فى ذاتها من إثم ، لا أكاد أصدق أن هذه النفس التى لم تكن تذوق النوم إلا غرارا « مثل حسو الطير ماء الثماد » كما يقول شاعرك القديم ، قد نسيت أو كادت تنسى حميدة وفراقها وطلاقها ، ومحيت أو كادت تمحى صورة حميدة ، قائمة فى غرفتنا تلك ، تنهال دموعها الصامتة » .

فالرواية منذ البداية تمهد لهذا الموقف من موضوع الصراع الحضارى ، والذى ينتهى إلى سقوط البطل ، بسبب عوامل يحملها فى داخله ، وترتد إلى ثقافته الشرقية ،

التى أدت به إلى الاضطراب والخلل النفسى .

وفى الوجه المقابل نجد إيلين ، الطرف الآخر فى قصة الصراع الحضارى ، تبدو متماسكة نبيلة ، تحفظ العهد ، وتحتفظ بالذكريات ، فى غرفة مغلقة كأنها الهيكل المقدس .

طه حسين إذن لم يستطع أن يقاوم فكرة الصراع الحضارى ، فقد كانت تفرض نفسها على أبناء جيله ، ولكنه فرغها من محتواها الثقافى ، وحولها إلى مشكلة شخصية ، تصور اضطرابا فى نفسية البطل بسبب خطأ فى تربيته الأولى .

٥ ـ ٣

قلنا منذ البداية : إن رواية أديب هى نوع من الترجمة الذاتية ، وتأتى النهاية فتؤكد ذلك .

إن أديب هو صورة من طه حسين ، ولكنها الصورة الأخرى التى يريد أن يخفيها ، ويجتلب إلى السطح صورة أخرى لطه حسين آخر ، يبدو قوياً متماسكاً ، لا يعرف الضعف البشرى .

ومن هنا نرى هذه الرواية ، ترصد داخلها صوتين : صوت ذلك الأديب الذى يبدو مضطربا ، تتصارع داخله أمراض نفسية عديدة ، تنتهى به إلى الاختلاط وعقدة الاضطهاد .

أما الصوت الآخر فهو صوت ذلك الصديق الذى يقوم بدور الراوى ، ويرصد حالة صديقه ، وهو صوت يتبناه طه حسين ، وينسبه إلى نفسه .

إن الراوى يبدو متماسكا ، يخلص لصديقه ، ويقوم تصرفاته من منظور خلقى ، ويدين البطل فى مواقفه التى تتنافى مع الوفاء والمثل العليا ، ويجعل سقوطه فى النهاية نتيجة « عقاب » لانحرافه عن الطريق القويم . إن رسالة طويلة تدور حول الندم ، يعترف أديب خلالها أن فى قلبه دنسا لا سبيل إلى تطهيره (ص٢١٥) ، وأنه يدفع الثمن نتيجة لسلوكه اللا أخلاقى ، فيصاب بالاضطراب ، وتبدو له حميدة فى منامه فى صورة العاتب الصامت .

هناك إذن صوتان داخل الرواية : صوت يشير إلى الوجه الذى يحاول طه حسين أن

يخفيه عن الآخرين أو يجتلب واحداً من أصدقائه ، يشاع أنه أحمد ضيف ، ليلبسه هذا القناع ، ويحمله مظاهر الاضطراب . أما الصوت الآخر فإن طه حسين ينسبه إلى نفسه ، من خلال ذلك الراوى الذى يبدو متماسكاً ، مخلصاً ، يحرص على المواصفات الأخلاقية .

وقد اضطربت الرواية نتيجة لهذين الصوتين ، فلا يعرف القارئ فيما إذا كان سقوط البطل ، لأنه يحمل داخله بذور سقوطه ، التى تعود إلى تربيته الأولى ، أو أن سقوطه جاء كعقاب إلهى . على سلوكه الذى يتنافى مع القيم الخلقية .

قد يتقبل الناقد اضطراب « أديب » ، وهو يقفز من موضوع إلى آخر وقد يجد فى هذا الاضطراب معادلاً لغوياً لنفسيته المضطربة ، ولكنه أبدا لن يتقبل الاضطراب الذى يصيب الرواية فى هدفها ونتائجها الأخيرة ، لأنه اضطراب يمس الرواية فى صميم بنيتها الفنية .

-٦-

طه حسين يفرغ مشكلة الصراع الحضارى من مضمونها ، ويجعل مأساة أديب تعود إلى اضطراب فى تكوينه الشخصى ، الذى لم يمكنه من الاطراد والاتساق مع حضارة تقوم على التنسيق والتنظيم ، وسقوط البطل لم يكن نتيجة للاختلاف الثقافى ، وإنما لأنه يحمل بذرة سقوطه ، وهو على أرض مصر ، وقبل أن يركب البحر .

والأمر على العكس عند توفيق الحكيم ، فهو يعى مشكلة الصراع الحضارى بأبعادها المختلفة ، وهو يرصد نتائجها بأسلوب تحليلى من خلال الحوار وتبادل وجهات النظر ، وهو يسجل مرور تلك النتائج على نفسية البطل ، وهو يجعل سقوط البطل نتيجة لهذا التكوين ، وذلك المردود .

والمشكلة تشغل الحكيم منذ البداية ، بل منذ العنوان الذى يطرح علينا صورة عصفور من الشرق ، وهو يواجه مجتمعا مختلفا ، وكأنه قد خرج لتوه من مغطسه ، وألقى به فى مغطس آخر ، يمتلئ بالجليد وزخات المطر .

تتوالى فصول الرواية ، ونحن إزاء شخصية غريبة فى مجتمع غريب يبدو لافتاً للنظر ، ويتصرف بطريقة تثير التندر والسخرية ، فمنذ الصفحة الأولى فى الرواية يبدو « محسن » فى قبعته الغربية وردائه الأسود ، يتأمل تمثال الشاعر « دى موسيه » ،

فى ميدان الكوميدى فرانسز ، وهو لا يبالى زخات المطر ، ولا حبات الجليد « وفمه ذو الشفاه العريضه يلوك شيئا كالبلح ، ويلفظ شيئا كالنواة » .

ويظهر له صديقه أندريه الذى يسخر من وقوفه هكذا تحت المطر ، ويصيح فيه : « أتأكل بلحاً وفى شوارع باريس ، أيها العصفور القادم من الشرق » ثم يسحبه من يده ، ويذهبان نحو الكنيسة لكى يؤديا واجب العزاء فى « الفقيد المرحوم زوج بنت مدام شارل » .

وفى الكنيسة يبدو هذا العصفور مندهشاً غريباً ، وهو يؤدى الطقوس ويستلم القمقم الفضى ، وينضح الفقيد بالماء المقدس .

نحن منذ الصفحة الأولى إزاء شخصيتين مختلفتين ، إحداهما محسن ، والأخرى أندريه .

والشخصيتان لهما جذورهما الممتدة فى أعمال توفيق الحكيم ، فمحسن هو محسن فى عودة الروح ، وفى زهرة العمر . أما أندريه فهو صديقه الذى كان يتبادل معه الرسائل فى زهرة العمر .

كان الحكيم فى « زهرة العمر » يتحدث عن صديقه « أندريه » بنبرة إعجاب ، ويتمنى أن يسير سيرته فى الاستمتاع بالحياة ، فهو تلقائى ، عملى ، يعرف كيف يستمتع بأوقات راحته ، منطلق . ولكن هذه النبرة تختلف فى « عصفور من الشرق » ويقدم أندريه نموذجاً للحياة الأوروبية ، فى مقابل محسن نموذجا للحياة الشرقية .

والمقارنة بين النموذجين تتوارد فى فصول الرواية ، وفى مواقف كثيرة ففى الفصل الأول يتضح الفرق بين النموذجين وهما يتأهبان لدخول الكنيسة ، إن محسن يحتفل بهذا الأمر ، ولكن صديقه يسخر منه : « أيها العصفور الشرقى تعد نفسك لدخول كنيسة ، ما معنى هذا ! إننا ندخلها كما ندخل القهوة ، أى فرق ! هناك محل عام ، وهنا محل عام ! هناك الأرغن وهنا الأوركسترا » فيقول محسن لنفسه دون أن يسمعه صديقه ! « بل هنا السماء ، وليس من السهل على النفس الصعود فى كل لحظة ، إنه لمجهود » .

وفى الفصل الرابع يدور حوار خاص بين محسن وأندريه ، الذى يتهم محسن بأنه خيالى ، رجل من ألف ليله وليله ، وتؤكد زوجه هذا الوصف ، وتضيف بأن المرأة لا

تحب الخيال ، ولكن تريد أن تعيش فى الواقع .

والفصل الخامس ينتهى بحوار بين محسن وأندريه ، ويضيق فيه أندريه بصديقه الذى يعيش فى تأملاته وخيالاته ، دون أن يقتحم الواقع : ـ

« ـ لا ، حقيقة لا ، إنى لا أستطيع أن أنفق عمرى جالساً هكذا ، إن الزمن شئ لا تعرفونه ، أنتم معشر الشرقيين ، ولا يعنيكم أمره .

ـ لقد تحررنا منه .

فحملق أندريه فى محسن مليا ، ثم صاح : ـ

ـ آه ، أيها الشرقيون ، أأنتم بلهاء أم أنتم حكماء ، هذا ما يحير .

ـ تلك عبقريتنا » .

وهكذا تتوالى الفصول على إبراز فكرة الصراع الحضارى ، خلال هذين النموذجين المختلفين ، ويأتى الفصلان الأخيران فى هذه الرواية فيحسمان هذه الفكرة تماما ، ويرصدان نتائجها على المستوى الحضارى ، إن حواراً يدور بين محسن وإيفان ، يتصف بالمباشرة التى تصل أحيانا إلى حد الخطابية ، يتهم فيه إيفان حضارة الغرب بأنها مادية ، قد سممت النفوس ، وقضت على الخيال « آه ، ياصديقى ، يا أخى ، إن أوروبا كلها الآن ليست إلا رجلا مفكرا ، قلقا حائراً يتعاطى الأفيون » ، ثم ينهى حواره وهو يحتضر بأن الأمل فى الشرق ، أرض المعجزات والديانات « آه ، النور يشرق فى بلاد الشرق ، ليغرب فى بلاد الغرب » .

ولكن محسن يعرف تماما ما آلت اليه حضارة الشرق فى بلاده ولا يريد أن يصيب صاحبه فى آماله ، وهى فى لحظاته الأخيرة ، فيدارى خجله ، ويقول كالمخاطب نفسه : « نعم ولا أحد يدرى : هل أوروبا حقنت الشرق بأفيون خالص ، أو بأفيون ممزوج بسم ناقع ، سرى ومازال يسرى فى شرايينه ، يقتل كل بذور المثل العليا الشرقية فى النفوس ، فتيان الشرق اليوم عندما أرادوا أن يتخذوا لهم مثلا للرجولة والبطولة ، لم يتجهوا شطر غاندى ، ولكنهم اتجهوا بعيون كأنها منومة تنويم مغناطيسى شطر موسولينى ، ويوم أرادوا أن يجعلوا للتقشف والجلد والخشونه لباساً ، لم يضعوا على أبدانهم العارية القوية ، رداء بسيطاً من التقشف يصنعونه بأيديهم ، ولكنهم ارتدوا القمصان الأوروبية ذات الألوان ، حتى أبطال الشرق قد ماتوا فى قلوب الشرقيين » .

٦ ـ ١

ولكن فكرة الصراع الحضارى ، كما سبق أن شرحنا فى مناسبات عديدة ، تحمل فى تضاعيفها الانتصار للحضارة الغالبة ، على حساب الحضارة المغلوبة .

وقد انعكست مظاهر هذا الانتصار على الرواية خلال أمرين : ـ

فالرواية تتم أحداثها على أرض فرنسا ، والعصفور الشرقى مبهور بالحياة الباريسية وتأتى الفصول الأولى ، التى تزيد عن نصف الرواية [1] ، لترصد مظاهر الحضارة الفرنسية بحفاوة شديدة ، وتتحدث عن الكنائس ، والمسارح ، والأوبرا ، وحفلات الموسيقى ، وعن التماثيل ، والفنانين ، والميادين ، والغناء ، والتراتيل ، والثياب ، وحياة الناس اليومية .

والرواية أيضا تحتفى بالأعلام الأوروبية ، من مثل : « أفلاطون ، وكوكتو ، وبيتهوفن ، وفاجنر ، وماركس ، وموسولينى ، وكارمن ، وأناكاريون ، وهكسلى ، وفولتير ، ونيتشه ، ودى فيرودى ، وسليفان » .

ويقتبس الحكيم من أقوال الفلاسفة الأوروبيين بإعجاب شديد ، وقد يطول منه الاقتباس ، كما فى الفصل / ١٢ ، ويتحول إلى قراءات ، صادرة عن استظهار وإعجاب المؤلف ، ولكنها فى حقيقتها تضر بحركة المسرحية .

بل يخيل لى أن مثل هذه القراءات ، والاستشهادات ، والاستظهارات ، تتنافى مع ماجاء فى نهاية الرواية من نقد للحضارة الغربية ، فالرواية فى فصولها الأولى تصدر عن الإعجاب الشديد ، الذى يصل إلى حد الفناء فى الحضارة الأوروبية ، والتغنى بمظاهرها ، والاقتباس من فلاسفتها ، ولكنها فى الفصول الأخيرة ، تصدر عن النقد الشديد ، الذى يصل إلى حد الرفض والاتهام بالأنانية والمادية وقصر النظر .

وكل هذا يتم على حساب الطرف الآخر ، فتأتى بضعة من الأعلام العربية ، متناثرة بشكل عشوائى ، ويأتى الحديث عن الجذور الشرقية من باب التذكر وهو على أرض فرنسا . فقد يجد حادثة تذكره بأخرى فى مصر ، وقد يمر بمأزق فيرى السيدة زينب فى أحلامه ، وغير ذلك من ذكريات يستحضرها المؤلف ، خلال أفعال من مثل: تذكر ـ خطر ـ سنح ـ لمع فى رأسه ـ تخيل ـ تصور ـ ذكر .

(١) تبدأ محنة محسن مع سوزى فى ص ١٣٩ ، والرواية كلها تبلغ ٢٠٨ صفحة .

٦ ـ ٢

كان هذا عن الأمر الأول ، أما الأمر الثانى فإنه يتلخص فى أن الحديث عن الشرق جاء فى نهاية الرواية ، فبعد أن انتهت قصة محسن مع سوزى ، جلس صديقان يتحاوران ، وكل منهما فى أزمة شخصية ، أما أولهما فهو محسن يعانى من الجرح الذى أحدثته له سوزى ، وهو فى حالة هذيان ..أما الآخر فهو إيفان ذلك العامل الروسى ، الذى يعانى من مرض السل ، ويعيش فى قاع المدينة وأخذ كل منهما يفضفض عن نفسه ، ويخفف من آلامه .

وجاء الحديث عن الشرق على لسان إيفان ، الذى تحول إلى معلم يشرح لمحسن طبيعة الحضارة المادية ، ويدين ماركس ، ثم يرى الخلاص عند أنبياء الشرق ،ومحسن ينصت ، ويجد فى هذا الحديث تخفيفا عن جروحه ، ويرى فى سوزى صورة من أوروبا ، لاتهمها إلا مصلحتها الخاصة ، والغاية عندها تبرر الوسيلة .

إن ماحدث فى رواية « عودة الروح » ، يحدث مثله فى رواية « عصفور من الشرق » فإن مفتش الآثار فى عودة الروح ، وهو فرنسى ، يتحدث عن عظمة مصر ، وعن شخصيتها التى تنتظر الروح ، لكى تعود من جديد ، وتملأ الدنيا حضورا وحياة . أما هنا فى « عصفور من الشرق » فإن إيفان ، وهو روسى ، يكتشف خصائص الحضارة الشرقية ، ويراها هى الخلاص للإنسانية فى أزمتها الراهنة .

والأمر ، سواء كان صادراً عن الفرنسى أو عن الروسى ، يخفى وراءه الكثير من عدم الثقة ، التى تعلق مصيرنا بكلمة يتفوه بها غريب عن التراث ، ولكنها تتحول إلى « حكمة » تلفتنا إلى خصائصنا الحضارية .

ـ ٧ ـ

رواية الحكيم تتم على أرض فرنسية ، ويأتى الحديث عن مصر من باب الذكريات وقد ألقى هذا بظلاله على رؤية الرواية ، فابتلعت المعالم الفرنسية معظم المساحة ، وجاء الحديث عن معالم مصر تائها يكاد لايبين .

والأمر بالعكس عند الطيب صالح ، فإن أحداث روايته تتم على أرض سودانية ، ويأتى الحديث عن لندن من باب الذكريات .

وقد ألقى هذا أيضا بظلاله على رؤية الرواية ، فجاء الحديث عن السودان والأهل ، والبيئة مبرراً يخدم هدف الرواية .

تبدأ «موسم الهجرة إلى الشمال» بفعل العودة «عدت إلى أهلى يا سادتى بعد غيبة طويلة» .

والمؤلف عقب هذه الجملة مباشرة يقحمنا فى جو السودان ، فى الطبيعة ، والناس ، والزرع ، والضرع ، والعادات ، والتقاليد .

وهناك صورتان تتكرران فى الرواية بنوع خاص ، وهما صورة النخلة ، وصورة الجد ، كرمزين للأشياء الثابتة .

فهو يقول عن النخلة فى الصفحة الأولى ، وعقب العودة مباشرة : ـ

« ونظرت خلال النافذة إلى النخلة القائمة فى فناء دارنا ، فعلمت أن الحياة لا تزال بخير ، أنظر إلى جذعها القوى المعتدل ، وإلى عروقها الضاربة فى الأرض ، وإلى الجريد الأخضر المتهدل فوق هامتها ، فأحس بالطمأنينة ، أحس أننى لست ريشة فى مهب الريح ، وأننى مثل النخلة مخلوق له أصل ، له جذور ، له هدف » .

أما صورة الجد فهى تتكرر كثيراً فى هذه الرواية ، كرمز للثبات وانظر لذلك الصفحات : ١٠ ـ ١٤ ـ ٤٣ ـ ٦١ ـ ٦٣ ـ ٦٩ ـ ٧٣ ـ ٩١ ، وهو فى بعض الأحيان يطيل فى صورة الجد ، إشباعا للحنين من ناحية ، ورمزا للجذور من ناحية ثانية ، فهو مثلا يقول : ـ

« وتمهلت عند باب الغرفة ، وأنا استمرئ ذلك الإحساس العذب ، الذى يسبق لحظة لقائى مع جدى ، كلما عدت من السفر ، إحساس صاف بالعجب من أن ذلك الكيان العتيق ، مايزال موجودا أصلا على ظاهر الأرض . وحين أعانقه أستنشق رائحته الفريدة ، التى هى خليط من رائحة الضريح الكبير فى المقبرة ، ورائحة الطفل الرضيع . وذلك الصوت النحيل المطمئن ، يقوم جسرا بينى وبين الساعة القلقة التى لم تتشكل بعد ، والساعات التى استوعبت أحداثها ومضت ، وأصبحت لبنات فى صرح له مدلولات وأبعاد . نحن بمقاييس العالم الصناعى الأوروبى ، فلاحون فقراء . ولكننى حين أعانق جدى أحس بالغنى كأننى نغمة من دقات قلب الكون نفسه . إنه ليس شجرة سنديان شامخة وارفة الفروع ، فى أرض منت عليها الطبيعة بالماء والخصب ، ولكنه كشجيرات السيال فى صحارى السودان ، سميكة اللحى ، حادة الشوك ، تقهر

الموت لأنها لا تسرف في الحياة ، وهذا هو وجه العجب ، إنه عاش أصلا ، رغم الطاعون والمجاعات والحروب وفساد الحكام ، وهاهو الآن يقترب من عامه المائة ، أسنانه جميعا في فمه ، عيناه صغيرتان ، باهتتان ، تحسب أنهما لاتريان ، ولكنه ينظر بهما فى حلكة الليل ، جسمه الضئيل منكمش على ذاته ، عظام وعروق وجلد وعضلات ، وليست فيه قطعة واحدة من الشحم ، يقفز فوق الحمار نشيطا ويمشى فى غبش الفجر من بيته إلى الجامع » .

ولكن المؤلف فى بعض الأحيان ، ينساب مع الذكريات دون هدف ، سوى أن يرضى حاجة فى نفسه . إن الفصل / ٥ ملئ بالثرثرة ، التى تدور فى المجالس السودانية حول الجنس والزواج وسيرة الناس ، وهى استطرادات لا تلتحم مع الهدف الكلى للرواية ، ولا ترضى شيئا سوى المتعة الذاتية التى يحسها المؤلف ، وهو يجتر مثل هذه الذكريات .

٧ ـ ٢

وليس هذا بالشئ الوحيد ، الذى يتفوق فيه الطيب صالح على توفيق الحكيم فإن هناك أمرين لا يقلان عن ذلك أهمية : ـ

١ ـ الحكيم أشار فى نهاية روايته ، وعلى لسان العامل الروسى ، وبطريقة مباشرة وخطابية ، إلى أن الغرب قد سمم حضارة الشرق بسم زعاف لا برء منه ، ولكن الطيب صالح ينطلق من هذه الفكرة ، ويجعلها تلتحم بالبنية الفنية للرواية ، وتمثل ملمحا أساسا فى تركيبة البطل .

٢ ـ مشكلة محسن هى مشكلة شخصية ، صاغها توفيق الحكيم فى جو من الإثارة ، والمفارقات الغريبة ، والمواقف المضحكة ، وحديث الببغاء ، وعالم الموسيقى ، والمتعة ، وحديث المرأة والحب ، ثم ارتفع بهذه المشكلة فى النهاية ، وعن طريق الحوار ، إلى مشكلة حضارية . أما مشكلة مصطفى السعيد فهى مشكلة جيل بأكمله ، وهى تلقى بظلالها على كل منحنيات الرواية ، من بدايات الفصول ، إلى مختلف الإشارات إلى الطبيعة ، والبيئة ، والحياة اليومية .

وكلا الأمرين يحتاجان إلى تفصيل وتحليل .

يذكر إيفان في رواية الحكيم ، أن أوروبا لم تكتف بحقنة المورفين ، ولكنها سممت الشرق بسم ناقع .

ذكر إيفان هذا ، وهو يحاور محسن فى نهاية الرواية ، وبعد أن انتهت تماما قصته مع سوزى ، ومن هنا جاء هذا التقرير ملصقا ، أشبه بمحاضرة أو تعليق ، لم يتشربه الموقف ، ولم ينعكس على تصرفات الشخصية .

والأمر يختلف مع الطيب صالح ، إن شخصية البطل عنده غير سوية ، ليس هو « عطيلا » الفارس النبيل ، فان عطيلا هو اكذوبة كما يقول المؤلف ، وليس هو صورة لسلفه الذين غزوا أسبانيا بحثا عن المجد « إنما أنا لا أطلب المجد ، فمثلى لا يبحث عن المجد » كما يقول المؤلف أيضاً . ليس البطل هو هذا ولا ذاك ، ولكنه شخصية غير سوية ، تحمل داخلها جرثومة مرض حقنه الغرب فى دمائها ، ولا سبيل إلى الخلاص منه :ـ

« البواخر مخرت عرض النيل أول مرة ، تحمل المدافع لا الخبز ، وسكك الحديد أنشئت أصلا لنقل الجنود ، وقد أنشأوا المدارس ليعلمونا كيف نقول « نعم » بلغتهم . إنهم جلبوا إلينا جرثومة العنف الأوروبى الأكبر ، الذى لم يشهد العالم مثيله من قبل ، فى السوم وفى فردان ، جرثومة مرض فتاك أصابهم منذ أكثر من ألف عام . نعم ياسادتى ، إننى جئتكم غازيا فى عقر داركم ، قطرة من السم الذى حقنتم به شرايين التاريخ ، أنا لست عطيلا ، عطيل كان أكذوبة » .

منذ البداية تواجهنا صورة لمصطفى سعيد ، بلا أهل ولا أقارب ، ولا ثقافة ، يسافر من السودان دون أن يودعه أحد ، أو تلوح له يد . كل ميزته أنه يملك عقلا حادا ، يستطيع به أن يستظهر الحضارة الأوروبية ، وان يجيد تلاوة معارفها ، لفت نظر المفتش الإنجليزى ، فحمله على جواد أبيض ، وكأنه رقيق قد اختطفه من أحراش الغابة ، ثم أودعه مدرسه إنجليزية بالسودان ، وبعد أن أثبت قدرته على الاستيعاب والاستظهار ، حملوه إلى القاهرة ، وهى يومئذ مثل امرأة أوروبية على حد تعبير المؤلف . وبعدها حملوه إلى لندن .

عاش مصطفى سعيد الحضارة الأوروبية ، يستظهر علومها ، ويرطن بلغتها ، ولكنه

لم يستطع أن يكون مثلهم تماما ، كان مثل « أرنب التجارب » يثبت صدق النظرية ، ولكنه ابداً لن يتحول إلى إنسان .

ظل يعيش على السطح ، ويضاجع كل ليلة امرأة ، ويحمل داخله جرثومة فساده ، حتى انتهى به الأمر إلى أن يرتكب جريمة قتل .

هو إذن صورة للعبد الرقيق ، باعه النخاسة فى أسواق لندن . وظل أكثر من ثلاثين عاما ، وهو يعيش فى لندن حياة الرقيق ، يردد أفكار السادة ، ويرطن لغتهم ، ولكن دون أن يصل إلى مستواهم ، فلا يزال غبيا فى تكوينه بقعة مظلمة ، على حد تعبير القاضى ، وهو يتلو عليه حكم الإدانة .

وظلت هذه الجرثومة كامنة مزمنة وحملها معه بعد عودته إلى السودان ، ثم أورثها بعده صديقه الراوية ، الذى تحول تحولا فجائيا فى الفصول الأخيرة ، فهو طالب دكتوراه ، عاد إلى بلده ، وانتمى إلى أهله ، وأخذ يتابع قصة مصطفى سعيد ، وفجأة تحركت الجرثومة الكامنة داخله ، واضطرب وانتهى به الأمر إلى الانتحار ، لقد تلبسته تلك الجرثومة العجيبة ، ودخل حالة المرض منذ الفصل / ٩ الذى يبدؤه المؤلف بقوله : « العالم فجأة انقلب رأسا على عقب ، الحب ؟ الحب لا يفعل هذا ، إنه الحقد ، أنا حاقد وطالب ثأر ، وغريمى فى الداخل ، ولا بد من مواجهته ، ومع ذلك مازال فى عقلى بقية تدرك سخرية الموقف ، إننى أبتدئ من حيث انتهى مصطفى سعيد » .

٧ ـ ٤

لم يكن مصطفى سعيد يمثل حالة فردية شخصية ، بل كان رمزاً لقضية عامة ، وحين ينقل المؤلف فى الفصل الأول من وثيقة ميلاده ، أنه من مواليد ١٦ أغسطس سنة ١٨٩٨ م ، فانما يشير بهذا التوثيق إلى أن هذه القضية إنما هى قضية الجيل الذى رمزنا له منذ البداية بصورة الوطواط التائه .

وقد نجح المؤلف إلى حد كبير ، فى إبراز هذه المشكلة فى صورة قضية عامة ، وحدث تبادل المواقع بين الشخصيات ، لأن الجميع يخضعون لظروف واحدة ، وأصابت الراوية فى النهاية جرثومة مصطفى سعيد ، لأنها جرثومة تنتمى إلى جيل بأكمله ، وهو ذلك الجيل الذى ولد فى أواخر القرن التاسع عشر ، وترعرع فى بداية القرن العشرين ،

وشهد ازدهار الاستعمار ، وانتصار الحضارة الأوروبية .

ومن هنا فإن المؤلف قد تنامى بصورة مصطفى سعيد إلى حد الأسطورة العامة ، التى تعبر عن أحلام الناس أكثر مما تعبر عن واقع مشخص ، وتوحى بأن وجود مصطفى سعيد يتجاوز الحالة الفردية ، ليصبح تعبيرا عن قضية جيل بأكمله .

ومن هنا تحول الراوى إلى باحث عن هذه الأسطورة ، وأصبح يجد مصطفى سعيد أمامه فى كل شئ ، فى أحاديث الناس ، فى ذكرياتهم ، فى أحلامهم ، وتحول عندهم إلى بطل ملحمى قادر على صنع المعجزات ، بل إن الراوى أخيرا يجد نفسه وقد أصابه مس مصطفى سعيد ، وأصبح صورة منه :ـ

« مات مصطفى سعيد منذ عامين ، ولكننى ما أفتأ أقابله من حين لآخر ، لقد عشت خمسة وعشرين عاما ، وأنا لم أسمع به ولم أره ، ثم هكذا فجأة أجده فى مكان لا يوجدفيه أمثاله ، وإذا بمصطفى سعيد رغم إرادتى ، جزء من عالمى ، فكرة فى ذهنى ، طيف لا يريد أن يمضى فى حال سبيله » .

٧ـ٥

وقد خلق الشكل مضمونه ، وجاءت الرواية فى رؤية متسقة ، يندمج فيها الشكل بالمضمون .

الرواية هى قضية بحث تهم جيلا بأكمله ، ومن هنا جاءت نوعا من الأدب التسجيلى ، الذى يرصد ويعلق ، وقد يعنف فى التعليق إلى حد الغضب .

منذ الجملة الأولى فى الرواية ، ترد كلمة « ياسادتى » ، ثم تتكرر بعد ذلك ، لنعى تماما أننا إزاء راوٍ يرصد ويسجل .

وهو ليس راويا لطبقة شعبية ، يوقع على ربابة ، ويحلق فى الخيال ، ولكنه راوٍ لطبقة المثقفين ، تشغلهم قضية جيل بأكمله ، إنه حاصل على الدكتوراه ، قضى فى لندن سبع سنوات طالب دكتوراه يدرس وينقب ، ثم عاد إلى بلاده موظفا كبيرا ، وصاحب رسالة ، لم تشغله أوروبا عن واقع بلده ، وكان يرى وجوه أهله وأقاربه ، منعكسة على وجوه الناس فى لندن .

وكل هذا يبرر النبرة الغاضبة من الراوى ، فهو كما قلت ليس راويا من العامة

أو للعامة ، ولكنه صاحب قضية يهمه أمر مصطفى سعيد . وهو أيضا منحاز إلى طرف من هذه القضية ، لأنه على نحو ما صورة من مصطفى سعيد ، وهما معاً صورة من هذا الجيل ، الذى عانى من المشكلة بكل أبعادها .

ومن ثم جاءت الرواية تتخذ أسلوب الوصف ، وتعتمد على الرواية والسرد وتحقق وتتابع . ولكنها أبدا لم تقع فى منطقة الملل ، فقد كان المؤلف يملك من القدرات الفنية ، مايتيح له الانتقال عن طريق القطع (المونتاج) من الخرطوم ، إلى القاهرة ، إلى لندن ، إلى القرية ، وهو ينوع بين مشاهد القتل والجنس ، وبين العنف والحب ، وهو يكون فى لندن ثم يكون فوق جبال ردفان .

وتدخل« تكنيك » القصه البوليسية ، فأضفى على الرواية الكثير من الغموض والإثارة ، هو لم يستخدم هذا التكنيك فى صوره الهابطة السوقية فالقضايا فى هذه الرواية ، قد بلغت درجة من الجدية والأهمية ، لا تحتمل السوقية ولكنه يستخدم جو الرواية البوليسية ، الذى يقوم على الانتقال من غموض إلى غموض ، ويتحول فيه الراوية إلى مفتش تحقيقات ، يثير فضول القارئ دون أن يهبط به أو معه إلى السوقية .

٦ ـ ٧

كان من الممكن أن تنتهى الرواية عند نهاية الفصل السابع ، وعند الجملة الأخيرة « وأدركنا الشمس على قمم جبال كورى أعلى أم درمان » .

وهى جملة موحية تتسق مع مضمون هذا الفصل ، الذى يتغنى بالطبيعة فى السودان كشئ ثابت ، يقف شامخا إزاء المتغيرات . مما يتلاءم مع الهدف الكلى للرواية من أولها وحتى نهاية هذا الفصل ، والذى يتلخص فى الانتماء ، والبحث عن الجذور فى البيئة السودانية .

ولكن الرواية ابتداء من الفصل الثامن (ص ٩٧) ، وحتى نهايتها (ص ١٣٢) تتخذ مرحلة أخرى ، تختلف عن المرحلة الأولى ، وتبتعد عن طريق الانتماء إلى طريق اللاانتماء .

فقد كان الراوى فى المرحلة الأولى يتغنى بالمكان ويتيه به ، ويشير إلى النخلة والجد ، ويكرر أفعال العودة واللقاء .

أما فى المرحلة الأخرى ، فإن الراوى يكفر بالمكان ويلعنه ، ولا يذكر النخلة ولا

يشير إلى الجد ، ويكرر أفعال الحيرة والقلق .

حتى بدايات الفصول تختلف فى المرحلة الأولى عنها فى الثانية .

فالبدايات فى المرحلة الأولى ، قد تكون على النحو الآتى : ـ

« عدت إلى أهلى ، يا سادتى ، بعد غيبة طويلة » (الفصل / ١) .

« كانت ليلة قائظة من ليالى شهر يوليو ، وكان النيل قد فاض ذلك العام » (الفصل / ٣) .

« وقفت عند بـاب جدى فى الصباح ، باب ضخم عتيق من خشب الحراز ، لا شك أنه استوعب حطب شجرة كاملة ، صنعه ود البصير » (الفصل/٥) .

أما البدايات فى المرحلة الأخرى ، فقد جاءت على النحو الآتى : ـ

« العالم فجأة انقلب رأسا على عقب » (الفصل / ٩) .

« دخلت الماء عاريا تماما كما ولدتنى أمى » (الفصل / ١٠) .

وبذلك تحولت الرواية إلى قسمين ، لا يمهد أحدهما للآخر ، قسم أول يبحث عن نهاية ، وقسم ثان يبحث عن بداية .

الرواية تبدأ بفعل العودة على لسان الراوى ، وهو شخص مثقف ، يبحث عن الانتماء ، زادته الغربة إحساسا بأهله ، ولكن فجأة يسقط حين سمع حادثة وفاة زوجة مصطفى سعيد ، ويضيق بالمكان ، ويلعن الأهل ويختفى تحت دوامات النيل ، لا هو من أهل الشمال ، ولا هو من أهل الجنوب .

وابتداء من الفصل / ٨ ، تضاءلت قضية مصطفى سعيد ، وأزمته الحضارية ، وطفت على السطح أزمة الراوى ، وأصبح هو البطل الجديد ، الذى يعانى من أزمة ميتافيزيقية ، فيها ظلال من عقدة الروايات الوجودية ، فقد أصبح عابثا يردد مصطلحات الفلسفة الوجودية ، عن الوجود وعدم اللزوم واللامعنى والشئ الذى يطفو فوق السطح ، حتى صرخته الأخيرة التى أنهى بها الرواية ، كانت اشبه بصرخة ممثل هزلى فوق مسرح كبير ، تثير من السخرية والإشفاق ، أكثر مما تثير من الإعجاب والبطولة .

وبذلك انتصرت الفلسفة الغربية ، وأصبحت فكرة العودة كقضية شغل بها الراوى نفسه لا معنى لها ، فمصطفى سعيد قد مات، والراوى قد اختفى فى أحضان النيل .

وكل هذا يؤكد ماسبق أن ذكرناه مرارا ، من أن الصراع الحضارى يؤدى فى نتيجته الأخيرة إلى انتصار الحضارة الغالبة ، وفرض قوالبها وفلسفتها على الحضارة المغلوبة . ان الرؤية العبثية تنتصر فى تلك الرواية على قضية الانتماء ، وتبتلع ملامح المكان .

– ٨ –

تواتر سقوط البطل عند طه حسين ، وتوفيق الحكيم ، والطيب صالح ، وعلى الرغم من البداية المشجعة عند الأخير ، إلا أن بطله يخضع فى النهاية لقانون الصراع الحضارى ، ويلقى بنفسه فى تيارات النيل المتصارعة ، وهو يصيح صيحة لا معنى ، وكأنه ممثل يؤدى دورا فى مأساة من مآسى سارتر .

يحيى حقى وحده ، هو الذى استطاع أن يتمرد على أسر هذه الدائرة ، وأن يحقق فى « قنديل أم هاشم » أمرين ، لم يحققهما أحد من قبله ، ولا أحد من بعده ، ممن تعرضوا لموضوع الصراع الحضارى . أولهما : قوة المكان . وثانيهما : الشكل التاريخى .

٨ – ١

إسماعيل ، بطل الرواية ، يحمل المكان داخله ، وفترة السنوات السبع التى قضاها فى لندن هى فترة عارضة . إن المؤلف يقول « وأقلعت الباخرة » ، وعقبها مباشرة يقول « وبعد سبع سنوات عادت الباخرة » ، فهذه السنوات السبع لا تساوى فى حسابها الحقيقى ، سوى أداة عطف مكونة من حرف واحد .

إن أحداث الرواية كلها تقع على أرض مصر ، وحياته مع مارى فى لندن لم تكن إلا من باب الذكريات ، هو لم يتمرد على أهله « تعالوا جميعا إلىّ ، فيكم من أذانى ، ومن كذب علىّ ، ومن غشنى ، ولكنى رغم هذا لايزال فى قلبى مكان لقذارتكم وجهلكم وانحطاطكم ، فأنتم منى ، وأنا منكم ، أنا ابن هذا الحى ، أنا ابن هذا الميدان ، لقد جار عليكم الزمان ، وكلما جار واستبد ، كان إعزازى لكم أقوى وأشد » .

وما حدث له من تمرد حين ألقى الزجاجة ، وحطم القنديل ، كان مجرد نوبة عصبية ، أشبه بحالة مرض عارضة ، ويصوره يحيى حقى فى حالة هياج واضطراب ، ويقول عنه الشيخ درديرى « إنه مريوح » ويحمله إلى الدار ، ويظل وجهه نحو الجدار وهو فى حالة خجل ، لا يريد أن يحادث أحدا ، ولا أن يحادثه أحد .

ويشفى من هذه النوبة ، ويهبط عليه الحل كوحى ، ويصور المؤلف ذلك فى حالة احتفالية « واستيقظ إسماعيل ذات صباح ، وهو يشعر بنشاط عجيب ، فى مثل هذه الأحوال ، يقفز الشخص من النقيض إلى النقيض : فجأة : وبلا سبب ظاهر ». لقد أدرك الحقيقة ، وتصالح مع المكان ، وعرف أنه لا علم بلا إيمان .

٨ ـ ٢

والمكان عند يحيى حقى ، ليس هو مجرد تضاريس جغرافية ، بل هو أقوى من المبانى والعمارات ، إنه ـ فيما يشبه ـ كالنفس الخفى ، الذى يدب فى ميدان السيدة بعد العصر ، فيتحرك عتريس ، ويتلألأ القنديل ، ويحضر أهل البيت من كل مكان ، يصطفون للصلاة وللذكر .

ومن هنا ، فإن الوصف الطويل أول الرواية لميدان السيدة زينب ، هو ليس مجرد وصف جغرافى ، على عادة الكتاب الذين تستهويهم الأحياء الشعبية ، إنه يختلف فى ذلك ، مثلا عن محمود طاهر لاشين ، لأن الأخير كما ذكرت فى كتابى « القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث » ، مهندس مبانٍ يجوب الأحياء الشعبية ، ويصف الأمكنة وصفا خارجيا ، وتجذبه النماذج والأحياءُ الشعبية ، وكأنه سائح يتجول فى متحف للأشياء الغريبة . أما يحيى حقى فهو يصور روح المكان ، ويحوله إلى رمز يتوارثه الأبناء عن الآباء كما يتوارثون المهن والسمات « من يقول له أن كل ما يسمعه ، ولا يفطن له من الأصوات ، وكل ما تقع عليه عينه ، ولا يراه من الأشباح ، لها كلها مقدرة عجيبة على التسلل إلى القلب ، والنفوذ إليه خفية ، والاستقرار فيه ، والرسوب فى أعماقه ، فتصبح فى كل يوم قوامه » .

إن الوصف الصادق للمكان عند يحيى حقى ، هو أنه لا مكان . بمعنى أنه يند عن الأشياء المحسوسة ، وعن التضاريس الجغرافية ، والمرئيات الظاهرة ، ويتحول إلى لامرئى ، إن الناس فى حى السيدة تبدو كأطياف ، والجميع تسيرهم روح واحدة ، ويتنفسون نفسا واحدا ، وكأن كل الأحياء تتشكل فى جسد واحد كبير ، لا أقول « الكل فى واحد » ، ولكن أقول « كل واحد فى الكل » .

ومن هنا فإن صورة هذا المكان ، تحمل خصوصية من نوع معين تجعل إسماعيل فى النهاية يختلف عن مارى ، وتعشش هذه الخصوصية داخله ، فلا يستطيع لها

خلاصا حتى لو أراد ، كما أنه لا يستطيع أن يتخلص من لون جلده ، ولا فروة رأسه .

٨ـ٣

ولكن قوة المكان عند يحيى حقى تبلغ حدا أعمى تتحول فيه إلى قدر غاشم يبطش بالمبادرة الإنسانية .

إن المكان فى مجموعة « دماء وطين » يهزم الإنسان ، البوسطجى حين يلبس الجلابية يبكى بحرقة ، لأن هذا يعنى هزيمته أمام المكان ، وكذلك بقية الشخصيات فى « أبو فودة » و « قصة فى سجن » تنتهى وقد استجابت للمكان ، وتحول بعضها إلى أعمى تقوده خطاه نحو مصيره . والأمر كذلك فى « قنديل أم هاشم » ، فقد تحول المكان إلى غريزة عمياء ، يمهد لها يحيى حقى منذ البداية ، ويصف تجمع الأسرة حول إسماعيل بأنه أشبه بالغريزة الحيوانية ، ويقول : « جيل يفنى نفسه ، لينشأ فرد واحد من ذريته ، محبة وصلت من قوتها إلى عنفوان الغريزة الحيوانية ، الدجاجة القلقة ذات النظرة المتجسسة الحذرة ترقد على بيضها مشلولة الحركة ، ذليلة العينين ، كأنها راهبة تصلى ، هل هى هبات من فيض كرم ؟ أم جزية جبار مستبد إرادته حديد ، له فى كل عنق طوق ، وفى كل ساق قيد » .

ومن هنا كان لهذه الغريزة أن تنتهى إلى تلك النتيجة ، وأن يخضع إسماعيل فى النهاية إلى روح الجماعة ، ويصبح جزءا من المكان بلا رتوش ، وبلا إضافة ، « وكان فى آخر أيامه ضخم الجثة ، أكرش ، أكولا ، نهما » مثل بقية الناس من حوله .

٨ـ٤

قلنا من قبل إن كل واحد فى رواية يحيى حقى ، يخضع للكل ، بمعنى أن هناك روحا واحدة تتلبس الجميع ، قد نسميها التاريخ أو الثقافة أو التراث ، أو غير ذلك من مسميات لا تقف عند الواحد الفرد ، ولكنها تشير إلى الوجود الكلى ، الذى لا يقل فى أهميته عن وجود كل واحد ، بل لعلى لا أبالغ لو قلت لا معنى لوجود كل واحد سوى أن يخدم هذا الوجود التاريخى المشترك .

ومن هنا أهمية هذا الشكل التاريخى ، الذى بدأه يحيى حقى منذ فترة مبكرة ، تعود إلى ماقبل سنة ١٩٤٥ ، فقد ابتعد عن الشكل التقليدى الذى كان سائدا فى عصره ، وآثر أن يكتب « قنديل أم هاشم » من واقع الشكل التاريخى .

هو يبدأ تلك الرواية بقوله « كان جدى الشيخ رجب » ، وهو ينهيها بقوله :

« إلى الآن يذكره أهل حى السيدة بالجميل والخير ، ثم يسألون الله له المغفرة ... رحمه الله » . وهو خلال ذلك يعتمد على الراوية ، الذى يميل أحيانا إلى السرد والوصف ، وأحيانا أخرى إلى المباشرة والتعليق ، وهو فى كل الأحيان يستخدم لغة جزلة ، وتراكيب تعتمد على اللوازم التاريخية ، وكأننا إزاء الجبرتى وهو يروى الأحداث التاريخية ، ويسجل وقائع الحياة اليومية .

٨ ـ ٥

لقد انتصر المكان ، وعاد يحيى حقى ببطله إلى البلاد ، وجعله يندمج فى الكل ولكنه انتصار كلا انتصار .

فقد انطفأ الوهج فى عين إسماعيل ، وفقد الحماسة ، وتزوج فاطمة ، وأنسلها خمسة بنين وست بنات ، وأصبح أكولا نهما أكرش ، وسكن تلال القاهرة ، وكان كل زواره من الريفيين والريفيات ، يأخذ أجره الجبنة والأوز ، وكأنه صورة أخرى من المشعوذين ، الذين يسكنون التلال ، ويتعاملون مع السذج والبسطاء .

لقد تخلص يحيى حقى من أسر الدائرة ، ليقع فى أسر دائرة أخرى من نوع جديد ، وخضع بطله لغريزة الجماعة ، وهى غريزة حيوانية عمياء ، تودى بصاحبها إلى هذا المصير ، دون أن ينفعه علم ولا سفر ، وتطفىء فى عينيه الوهج وحب التغيير .

إن الحفيد هو الذى يروى تاريخ الأسرة ، وكان خيرا أن يضيف إلى النهاية جملة واحدة ، كوصية من جده أو عمه ، توحى بأن المبادرة البشرية ، المتمثلة فى إضافة جديدة من جيل جديد ، يمكن أن تهزم الغريزة العمياء ، وان تتغلب على الظروف القاهرة ، وأن تعدل من أسره الدائرة الصارمة .

ـ ٩ ـ

كانت المشكلة عند جيل الرواد ساخنة ، وتخفى وراءها صراعا حقيقيا ، هم أول ضحاياه ، فقد سافروا إلى الخارج ، وعاشوا لفترات طويلة مشكلة الصراع الحضارى ، ووقعوا فى تجارب شخصية ، أخذوا يعبرون عنها بالكلمة ، ومن هنا اتصف تعبيرهم بالصدق الفنى ، الذى يعكس خلفه رصيدا حقيقيا من المعايشة والمعاناة .

ثم انطفأت المشكلة بعد ذلك ، وتفرغت من المعاناة الحقيقية ، وتحولت إلى مجرد

قالب ، قد يكون وسيلة لتصوير جو الإثارة والمتعة كما فى « الساخن والبارد » ، أو لتصوير جو القسوة والعنف كما فى « أصوات » .

٩ ـ ١

عطيل يمثل فى ذهن ديدمونه صورة للخيال المثير ، وهو يحدثها عن الغرائب فى صحراء العرب ، وعن قوم لارءوس لهم ، وحيوانات غريبة ، وروائح نفادة وأطعمة حريفة ، ونباتات شوكية .

واستمرت تلك الصورة تنمو عند الرومانتيكيين ، فقد سافروا فى رحلات إلى بلاد الشرق ، لا يبحثون عن همومها الحقيقية ، ولا يصورون تطلعات الإنسان فى تلك البلاد ، ولكنهم كانوا يبحثون عن المدهش والمثير ، الذى ينتزع القارئ الأوروبى من واقعه المادى ، ويحلق به فى عالم الغرائب ، ويقوم بالدور الذى تقوم به الآن رواية الخيال العلمى .

ورواية « نداء المجهول » لمحمود تيمور ، هى من هذا النوع الرومانتيكى ، مس إيفانس ، بطلة تلك الرواية ، تهرب من عالم الغرب ، وتبحث عن المثير فوق جبال لبنان ، وترتمى فى أحضانه ، وكأنه نداء الشرق ، ذلك المجهول الذى يتميز بالإثارة والغموض .

٩ ـ ٢

والطائرة تتحرك بهما فوق مجموعات من السحب الرقيقة ، غفا يوسف منصور غفوة قصيرة وبجانبه حبيبته جوليا ، لم تمنعه من أن يسمع المضيف يسأل زميلته فيما إذا كان يمكنها أن تحب رجلا شرقيا ، وتجيبه بأنه يمكن أن تحبه فقط وفى ليلة صيفية ، تحت سفح الهرم ، تشعر فيها بلحظات من السعادة ، ولكنها لا تستطيع أن تتزوجه وترتبط به إلى الأبد .

ذلك هو موضوع الرواية ، الذى يشير إليه عنوانها « الساخن والبارد » ، وهو عنوان يمكن أن ينحل فى النهاية إلى المقولة الشهيرة : الشرق شرق والغرب غرب ولا يلتقيان . فالساخن ساخن والبارد بارد ، ولكل منهما طبيعة مختلفة .

وهو الموضوع الرئيس فى الرواية ، بداية من عنوانها وحتى أسطرها الأخيرة ، ولا يحتاج إلى أن يلخصه المؤلف فى ذلك الحوار بين المضيف وزميلته ، ولا إلى ذلك الموقف المتكلف ، لولا حاسة الصحفى التى تريد أن توضح كل شئ ، وأن تنص على

كل شئ ، لأنها تخاطب جمهوراً من أنصاف المثقفين ، يسلى نفسه بقراءة الرواية ، وهو فى الأوتوبيس ، أو وهو يغفو على سريره .

ومن هنا لانجد فى « الساخن والبارد » مناطق للغموض ، فكل شئ فيها مكشوف وواضح ، وتنطفئ عملية المشاركة التى ينميها المؤلف فى قارئه ، وتجعله دائما متيقظا يبحث عن الحل .

حتى النهاية ، التى عادة ما يجعلها الروائيون مشوقة وموحية ، ينص فيها المؤلف على كل شئ ، ويضع النقاط على الحروف .

كل شئ داخل الرواية يوحى بأن اللقاء الدائم بينهما مستحيل ، تحدثه عن تاريخ بلادها فيغضب ، تهم بدفع حساب الفندق فيغضب ، تراقص آخر فيغضب ، تحدثه عن طبيعة بلادها فيغضب ، تعيش معه دون زواج فيغضب ، كل شئ يوحى بالاختلاف ، والساخن ساخن والبارد بارد ، وهى قضية يمكن أن يستنتجها القارئ حتى من العنوان ، ولكن المؤلف فى أواخر القصة يورد من العبارات ما يضع النقاط على الحروف ، وما يوضح ماهو واضح ، من مثل :

« كن عاقلا ، يجب أن تعترف بأننا لعبنا ، كنا طائشين ، كنت أحلم بمغامرة » .

« كانت الكلمات السويدية تقول له إنهما زوجان ، عاشا معاً سنين طويلة ، لهما لغة واحـدة لا يفهمها ، وبلد واحـد ، وجنسية واحدة ، وإنه دخيل متطفل عليهما » . « يوهيسيف أريد أن أعود إلى استقرارى ، أريد أن أعود إلى اطمئنانى ، أخطأت ، كانت حماقة منى أن أتركه ، لن أجد رجلا يمنحنى الطمأنينة مثله » . « لوكنت زوجا مثلى لعرفت أن الحب ، مهما يكن كبيرا رائعا مثل حبنا ، فهو لا يعدو أن يكون مغامرة ، إذا كان على حساب زواج » . « أرجو ألا تسئ الظن بى ، فلم يكن أمامى حل آخر ، كان علىّ أن أختار بين حبى ومسئوليتى كزوجة ، وقد اخترت مسئوليتى ، لأننى قد أعيش بعـذاب الحب ، ولكنى لا أستطيع أن أعيش ، وأنا أفكر فى الإساءة التى وجهتها لزوجى » .

٩ ـ ٣

قلنا من قبل إن الموضوع الرئيس فى الرواية ، هو موضوع الصراع الحضارى بين الساخن والبارد . ولكن الحقيقة غير ذلك ، فإن الموضوع الحقيقى فى هذه الرواية

يتمثل فى جو الأفلام المصرية ، وعالم الحب والمغامرات والقبل .

منذ البداية نعرف أن البطل يعيش فى شقة فاخرة ، فى حى الزمالك الراقى ، وإنه أعزب بلا زوجة ولا أولاد ، ويحدثه الطاهى الخاص ، بأن الآنسة سعاد ، والآنسة هدى ، والآنسة فتحية ، والآنسة نادية ، كل قد اتصلن به على حدة ، وتعرف اننا إزاء زير نساء ، مثل أبى بكر عزت فى فيلم مطار الحب ، أو غيره من الأفلام المصرية ، التى تقوم من أولها إلى آخرها على المغامرات النسائية .

يقوم البطل فى الرواية برحلة إلى البلاد الاسكندفافية ، ويقع فى مغامرة حب مع جوليا ، وينتقل معها من السويد ، إلى النرويج ، إلى الدنمارك ، وتمتلئ الرواية على طولها (٢٦٦ صفحة) بحياة الفنادق ، والقبل ، والإثارة ، والرقص ، والشرب ، والانتقال من الشواطئ ، إلى الغابات ، إلى القصور ، والأماكن السياحية ، إلى الكنائس العتيقة ، إلى القطب الشمالى وشمس منتصف الليل .

ومن هنا فإن موضوع الصراع الحضارى قد خفت حدته ، ولا يأتى إلا عرضا ، وخلال جمل متناثرة ومباشرة ، تدل على أن اللقاء بين الساخن والبارد مستحيل ، فهو إذن مجرد قالب شكلى ، أو خيط خارجى ، يجعل للرواية نهاية كما أن لها بداية ، ويتيح للقارئ أن يستمتع بجو المغامرات النسائية .

حقا إن النهاية غير ما تريد الأفلام المصرية ، فهى ليست من نوعية النهايات السعيدة التى تجمع بين العاشقين فى قبلة طويلة . ولكن المؤلف عوض عن ذلك بالحديث الطويل فى أول الرواية إلى آخرها عن مغامرات العاشقين ، وتأتى نهاية الفراق بينهما قصيرة ومن باب سد الذرائع .

ويمكن للمخرج بذكائه العملى أن يعدل من هذه النهاية ، وأن يحولها إلى نهاية سعيدة ، تتمثل فى اللقاء بين الزوجين ، بعد تلك النزوة الطارئة ، فقد عاد كل منهما إلى صاحبه ، واستغرقا فى قبلة طويلة ، تعوض شهور الحرمان والفراق .

ـ ١٠ ـ

احتفى التيار الواقعى بتصوير جو القسوة فى القرية المصرية ، الذى يطيح بكل ماهو جميل وحسن ، فريم فى رواية « يوميات نائب فى الأرياف » تذهب ضحية جمالها . وقاسم فى « المعذبون فى الأرض » يتمتم بحسرة « ماينبغى للفقراء أن يلدوا البنات » .

وتساير رواية « أصوات » هذا التيار الواقعي ، وتجلب إلى قرية مصرية سيدة فرنسية ، تتميز بالجمال والحيوية ، ولكنها سرعان ما تذهب ضحية ذلك وتموت بين أيدى السيدات العجائز فى القرية ، وهن يؤدين لها طقوس الختان .

وتبلغ النغمة حدها المتناهى ، حين يسمع المأمور بهذه الحادثة ، ويصيح فى نبرة تحمل الكثير من غضب المؤلف :ـ

« أية بربرية هذه التى أحكمها ، وعلىّ أن أعيش فيها ، حتى مع الأجانب ياعالم ، ومع النساء ، هه ، عصفور من الشرق ، قنديل أم هاشم ، كيف وصلنا إلى هذا الدرك الأسفل ، مسكين أنت ياحامد ، النداهة نادتك فقطعت بلاداً وبحارا ، لتفقد أعز ما تحرص عليه فى بلدك » .

فالرواية إذن تصور جو القسوة فى القرية ، وتأتى من باب المعارضة لروايات مثل « قنديل أم هاشم » و « عصفور من الشرق » ، وهى معارضة من باب القلب ، تأخذ قالب الصراع الحضارى ، وتفرغه من مضمونه ، وتحوله إلى مشكلة واقعية تهتم بتصوير حياة القرية المصرية .

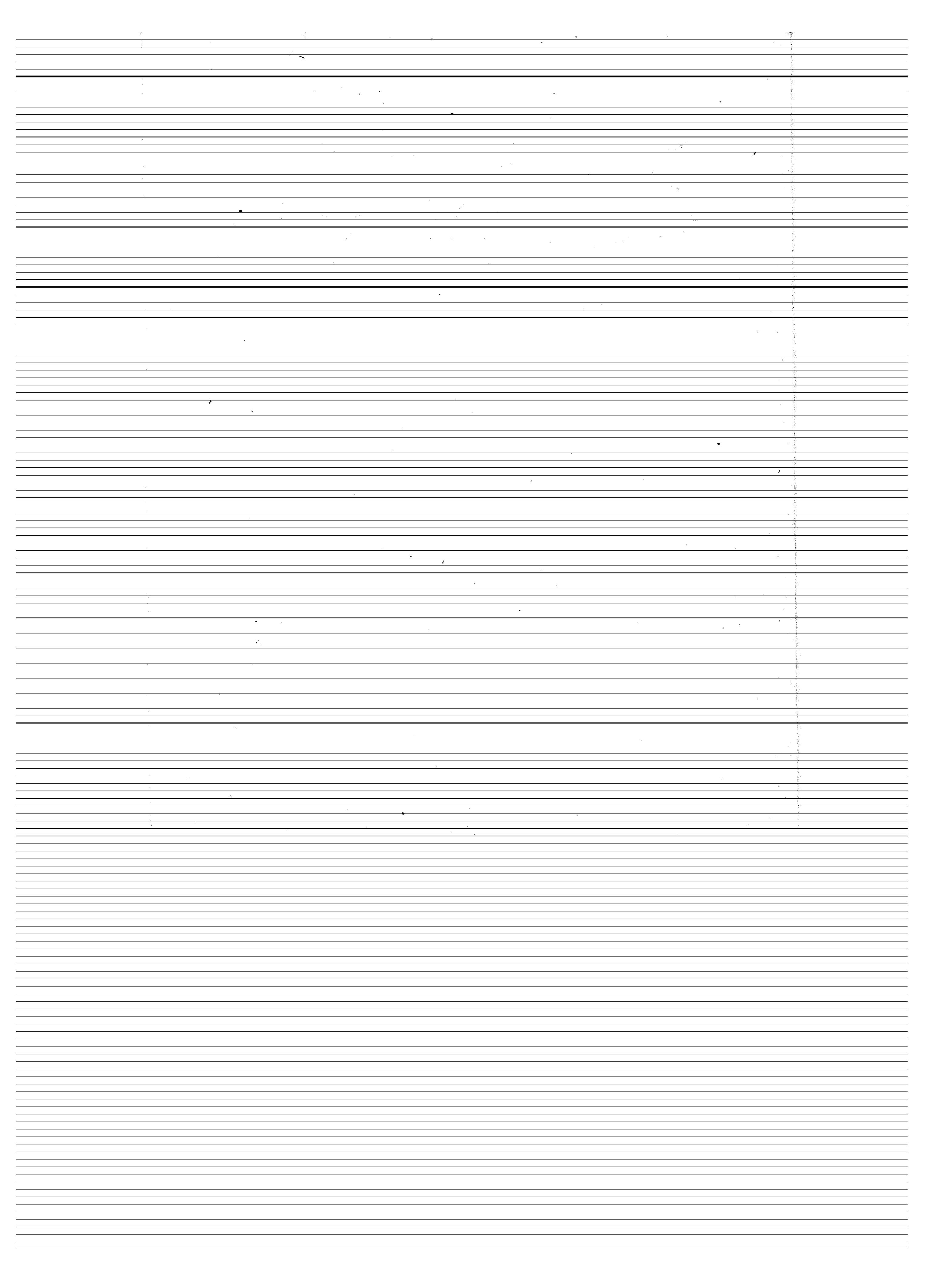
١٠ ـ ١

وحين تفقد قضية الصراع الحضارى سخونتها فى الأجيال التالية ، فلا يعنى هذا أنها قد وجدت حلا ، بل هو يعنى ما هو أخطر من ذلك ، وهو أن الأجيال التالية قد استسلمت للصراع الحضارى ، وأن الحضارة الغربية قد زحفت على الحضارة العربية الإسلامية فى عقر دارها ، واستسلمت لها الأخيرة ، وألقت السلاح . فلم تعد قضية الصراع الحضارى تشغل الأجيال التالية ، كما كانت تشغل جيل الرواد الذى عانى ، وقاوم ، وطرح الأسئلة ، وحث على الإجابة ، وبحث عن الحل .

إن رواية « أصوات » يمكن أن تقدم ، فى وجهها الخفى بين السطور ، صورة لهذا التطور الخطير ، حامد يهاجر إلى فرنسا ، ويحب سيمون ، ويتزوجان ، ويصبحان نموذجا لتلك الحياة العصرية ، التى يحسدهما عليها الريفيون ، وتأتى معه لتزور أهله فى القرية المصرية ، إنها سعيدة مع زوجها ، وتتصرف بانطلاق وتلقائية ، ويثور حولهما جو من الغيرة والحسد والأنانية ، حتى تذهب سيمون ضحية لهذه النوازع الشريرة ، ويتمنى بعدها حامد أن لو عاش أبداً فى فرنسا يتمتع مع زوجه بحياته العصرية الراقية ، دون أن

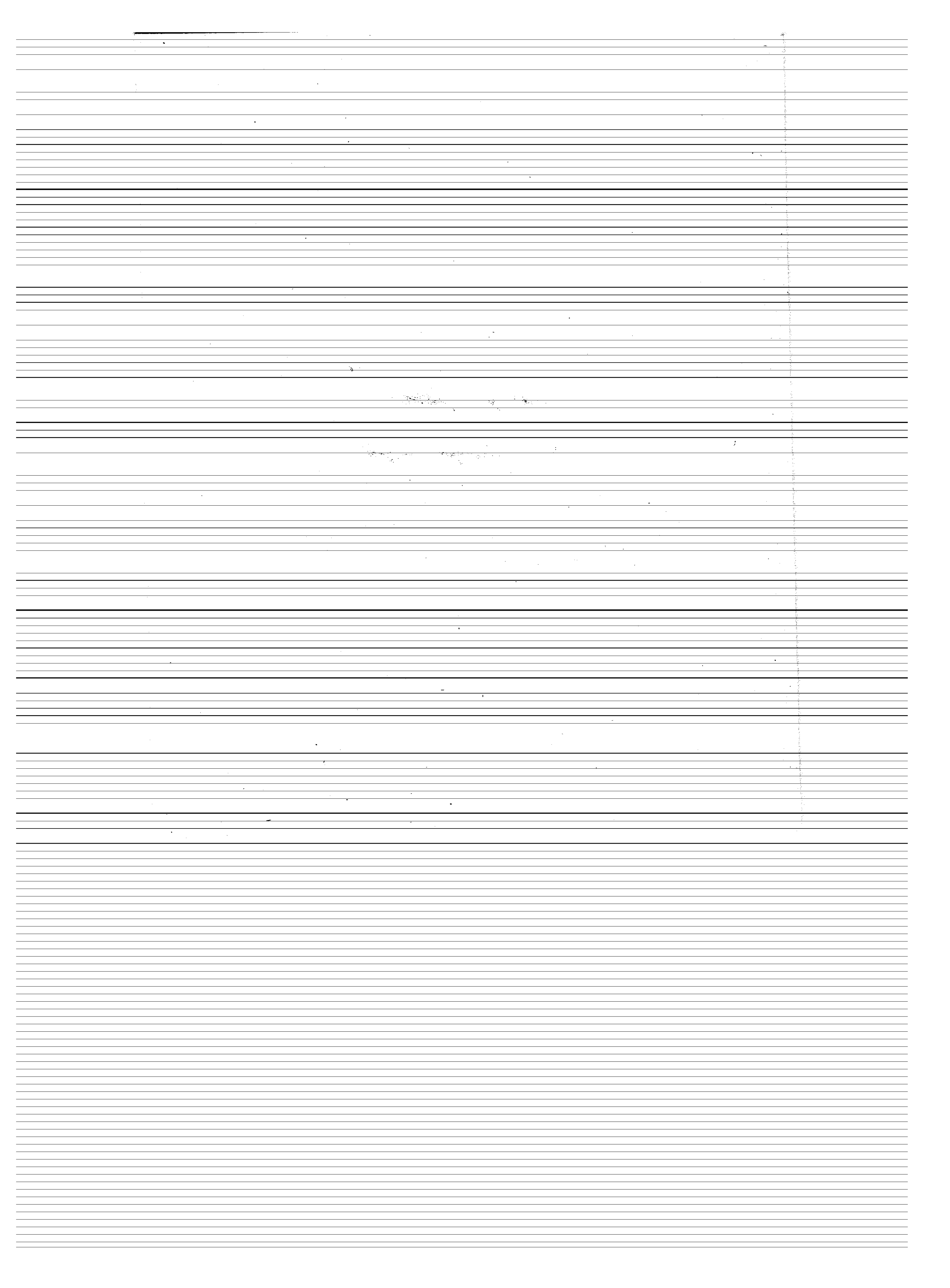
يفكر فى العودة إلى قدره « وقدرها » على حد تعبير أمه ، وهى تصيح فى نهاية الرواية ، ويختلط صوتها مع « أصوات » العجائز ، وكأنهن جوقة للحزن والسواد .

وتلك هــى العبرة التى يجب أن نسلط عليها الضوء بكثافة ، فإذا كان هذا هو التغيير ، الذى قد حدث خلال جيل واحد فقط ، فغير بعيد ، لو لم نحسن الإفادة من العبرة ، أن تنحسر الحضارة العربية الإسلامية عـن أرض الواقـع ، لتتوارى بين بطون الكتب ، وخزائن المساجد .



الفصل الرابع

النزعة التوفيقية / ١



- ١ -

قلنا فـى الكتاب الثالث « نحو وسطية معاصرة » : إن الصراع الحضارى فى المنطقة ، خلّف وراءه ثلاثة نماذج : نموذج إسلامى انتهى ، فى بعض وجوه تطبيقيه ، إلى شكرى مصطفى كتطرف أول . ونموذج أوروبى انتهى ، فى بعض وجوه تطبيقية ، إلى أدونيس كتطرف ثان . ونموذج توفيقى يحاول أن يبرر الإنجازات الأوروبية ، تحت غطاء من الشرعية والتاريخ ، وقد تمثل فيما أطلقت عليه صورة الوطواط التائه .

أما فى هذا الكتاب (الكتاب الرابع) ، فقد تابعنا مردود هذه النماذج على الرواية العربية ، فجاء الفصل الأول يكشف عن ملامح التراث فى الرواية العربية كطرف أول ، وجاء الفصل الثانى يكشف عن تغريب التراث فى الرواية العربية كطرف ثان . أما هذا الفصل فهو يتابع آثار النزعة التوفيقية على الرواية العربية .

- ٢ -

ونعنى بالنزعة التوفيقية هنا ذلك النوع من الرواية التاريخية ، التى تجتلب المضمون من التاريخ العربى الإسلامى ، وتصبه فى ذلك القالب الأوروبى ، الذى عرفنا نماذجه عند والترسكوت ، وإسكندر ديماس ، وغيرهما ممن يحيلون التاريخ إلى مسرح لرواية ، تقوم على الحب والمغامرات ، والقتل والمناورات ، ويقوم البطل فيها بدورملحمى ينتزع الإعجاب والتقدير .

وقد ألقت هذه النزعة التوفيقية بظلالها على الرواية التاريخية فى العالم العربى ، خلال خطين يتوازيان ولا يندمجان ، أحدهما يتمثل فى المعلومات التاريخية ، والآخر يتمثل فى قصة الحب .

وهما خطان قد يتعاونان ، وقد يكون البطل التاريخى هو نفسه بطل قصة الغرام ، ولكن يظلان مستقلين غير مندمجين ، فالمعلومات التاريخية قد تأتى عن طريق السرد والرواية ، أو عن طريق تدخل المؤلف بالشرح والتحليل . وقصة الحب قد تمثل وحدها رواية غرامية ، تتقنع وراء أحداث تاريخية ، وأعلام تاريخية ، دون أن تنفذ إلى جوهر الزمان ممثلا فى التاريخ ، ولا إلى خصوصية المكان متمثلة فى البيئه ولو أحللنا محل هذه الأعلام التاريخية ، أعـلاما عصريه لتحولت الرواية بسهولة مـن رواية تاريخيـة إلـى رواية اجتماعية .

-٣-

وقلنا مرارا إن النزعة التوفيقية فى المنطقة ، قد أسفرت عن انتصار النموذج الأوروبى ، لأنها فى حقيقتها تهدف إلى تمرير الإنجازات الأوروبية ، تحت مبررات منتزعة من ثقافة المنطقة ، وتنطلى على إنسان هذه المنطقة .

وقد انعكس هذا على الرواية التاريخية خلال ملمحين بارزين ، أولهما يتمثل فى سيطرة المنهج التاريخى على الرواية ، إن صح هذا التعبير والآخر يتمثل فى سيطرة قصة الحب على المساحة العظمى للرواية ، وتحويلها من رواية تاريخية إلى رواية غرامية .

أما الملمح الأول فقد جاء نتيجة لبنية الشكل التقليدى فى الرواية ، وهو شكل يتطور خلال بداية وذروة ونهاية ، انعكاسا لحركة الشمس ، التى تمتد من الصباح إلى المساء ، ومرورا بساعة الذروة فى الظهيرة ، أو بعبارة أخرى : هو شكل يعتمد على الهيكل الحكائى التاريخى (الزمنى) ، الذى يتطور بالحدث ، ويرصد حركته ، وهو ينمو منذ البداية وحتى النهاية .

أما الملمح الآخر ، فقد جاء نتيجة للشكل التقليدى أيضا ، ولكن فى صورته الشعبية الهابطة ، وهى صورة تمثلت فى كم من الروايات المترجمة ، التى تهدف إلى تسلية القارئ ، وإزجاء وقت فراغه ، فى عصر لم تكن فيه أجهزة الإعلام ، من راديو أو تليفزيون قد انتشرت ، فحلت محلها الروايات المترجمة ، أو الروايات التى تؤلف على غرارها ، وتقوم بدور المسلسلات التى لا تحرص على القيمة الفنية ، بقدر ما تحرص على إثارة الإعجاب لدى أنصاف المثقفين ، ممن كانوا لا ينظرون إلى الرواية كجنس أدبى راق ، ولكن ينظرون إليها كوسيلة للتسلية ، تقوم بالدور الذى كان يقوم به منشد الربابة فى المقاهى الشعبية .

ومن هنا لانراها تحرص على بنية الرواية التقليدية بمعناها الفنى ، الذى يقوم على الإيهام بالواقع ، واستثارة القارئ لكى يعايش هذا الواقع ، ولكنها تستحدث ملامح فنية ، تتناسب مع قارئ شعبى ، تحاول الرواية أن تدمجه فى الحدث ، وأن تبهره بطريقة لاتثير الوعى عنده ، ولاتستفزه خلال إيحاءات يسعى القارئ إلى اكتشافها وفك رموزها .

وقد تمثلت تلك الملامح الفنية فى الجو الملحمى ، وفى البطولة الفردية التى تصنع

الخوارق والمعجزات ، ومفاجآت غير مبررة ولامفلسفة ، وأشعار تتوالى تشكو سوء الحظ ، ونتطلع إلى تدخل قوة عليا ، تغير من هذا المصير المنكود ، ثم تسعى أخيرا نحو نهاية سعيدة ، لا يهم أن تكون مبررة خلال الأحداث السابقة ، بقدر ما يهم أن ترضى رغبة القارئ فى الهروب نحو أجواء سعيدة وورمانسية تعويضا عن واقع الحرمان والإحباط .

ـ ٤ ـ

وروايات جورجى زيدان خير ما يمثل ما آلت إليه الرواية التاريخية ، فى عالمنا العربى ، وخير ما يكشف بصورة واضحة عن الملمحين السابقين .

فالمعلومات التاريخية تسرد فى رواياته عن طريق الشخصيات أو تدخل المؤلف ، أو الإشارة فى الهامش إلى المراجع ، وتتحول هذه المعلومات إلى بطاقات ملصقة دون أن تمتصها بنية الرواية .

وقد تحولت روايته ، من الناحية الأخرى ، إلى شكل شعبى ، يحل محل السيرة الشعبية ، ويؤدى وظيفة أجهزة الإعلام ؛ ويقوم على المغامرات والمناورات ، ويعتمد على قصة الحب ، التى تستبد بالمساحة العظمى ، وتحول كل شئ داخل الرواية حتى التاريخ إلى ديكور ، يقوم بالدور الثانوى الذى يهيئ المسرح لاستقبال الأبطال . والشخصيات محدودة ونمطية ، فهى لا تتجاوز العاشق والمعشوق والعذول والتابع الأمين ، وقد تحولت إلى قالب جاهز ، يتكرر من رواية إلى أخرى ، ولا تتغير سوى أسماء الأعلام ، وأسماء الأمكنة ، والمعلومات التاريخية .

ـ ٥ ـ

جورجى زيدان ، كما سبق أن ذكرنا فى الفصل الثانى ، هو من أصحاب نزعة « تغريب التراث » ، بطريقة سافرة ، مرتفعة الصوت ، لا تحتاج حتى أن تتستر وراء النزعة التوفيقية .

وقد أشرت إليه فى الفقرة السابقة ، لا لأنه من أصحاب النزعة التوفيقية ، وإنما لكى أصل إلى الكشف عن قوة تأثيره على مجرى الرواية التاريخية . ولكى أصل إلى نتيجة أخرى ، وهى أن النموذج الأوروبى ممثلا فى روايات جورجى زيدان ، قد انتصر وألقى بظله الثقيل على مسيرة الرواية التاريخية فى مصر والعالم العربى . فقد تحولت قصة الحب عند زيدان إلى قالب يفرض نفسه ، وأصبح الكثيرون يرددونها فى أدوارها المكرورة

التى تدور حول العاشق والمعشوق والحاسد والتابع ، وأحيانا العجوز الماكرة .

إن موقفا قصيرا يرد عند زيدان فى روايته « شارل وعبد الرحمن » (صدرت سنة ١٩٠٤) ، يدور حول فتاة تتنكر فى ثياب رجل ، تضع عل وجهها لثاما ، وتقتحم المعركة لتنقذ حبيبها من براثن الموت .

وهو موقف يرد كثيرا فى السير الشعبية ، فالمرأة تتنكر فى ثياب رجل ، وتذهب إلى الموقع لكى تنقذ حبيبها كما فى سيرة الأميرة ذات الهمة ، أو تنقذ ابنها كما فى سيرة على الزيبق .

والفنان الشعبى يلح على هذا الموقف بدافع من حاسته الفنية ، التى تعى الغرابة فى هذا الموقف ، مما لا يجدها الإنسان فى حياته العادية ، ويفر إليها عن طريق الفن ، حبا للإثارة ، وتغيير للنمط المعهود .

هذا الموقف ينطلق منه على الجارم ، ويكتب رواية كاملة تحت عنوان « الفارس الملثم » (صدرت سنة ١٩٤٩) ، تكاد تكون صورة ممطوطة لهذا الموقف القصير عند زيدان .

– ٦ –

لم يكن تيار التسلية فى الرواية التاريخية ، امتداداً للسيرة الشعبية ، ولكنه كان امتداداً للروايات المترجمة الهابطة .

وهذا يعنى انحدار الخط البيانى ، الذى يمثل سلامة الذوق ، وسعة الخيال ، وقوة الابتكار ، والبحث عن الخصوصية .

فقد كانت السير الشعبية تمثل خيالا من صنع الإنسان العربى ، ولم تكن قصة الحب هدفا لذاتها ، بل كانت طريقا للكشف عن نبل الفارس ، وشهامة البطل تسفر فى النهاية عن انتصار قيم الخير والشجاعة ، على قوى الشر والخديعة .

أما الروايات المترجمة ، وخاصة مايدور حول شرلوك هولمز واللص الظريف ، فقد كانت تسرف فى تصوير جو الجريمة والتآمر ، وحياة السجن والجدران ، وتجعل من قصة الحب هدفها الأساس ، الذى يشغل القارئ بالمغامرات والمناورات ، وتضيع خلال ذلك قيم الفروسية والنبل .

وقد تسلل هذا التيار فى صورته الهابطة إلى الرواية التاريخية ، تتويجا لانتصار النزعة

التوفيقية ، وللكشف عن ملامح هذا التيار ، يمكن أن نحلل ثلاث روايات هى حسب ترتيبها التاريخى :ـ

١ ـ مرح الوليد : على الجارم .

٢ ـ أميرة قرطبة : عبد الحميد جودة السحار .

٣ ـ سلامة القس : على أحمد باكثير .

ولم يكن اختيار هذه الروايات عبثا ، ولكن لأنها قد تخلت عن أى مضمون سياسى أو اجتماعى ، وخلصت لجانب التسلية ، ابتداء من العنوان الذى يشير إلى غلبة الطابع النسائى وجانب المرح . إن رواية مثل رواية « أميرة قرطبة » لا تلعب المرأة دور البطولة فى تسيير أحداثها ، ولكن الذى يقوم بهذا الدور هو المنصور أبو عامر مؤسس الدولة العامرية فى الأندلس ، ومع ذلك تصر هذه الرواية على أن تضع صفة « امرأة » على غلافها ، تأكيداً لجانب التسلية فى مثل هذا النوع من الروايات .

وكل هذا يبرر غلبة الطابع السينمائى على هذه الروايات الثلاث ، فهى تزدحم بالغناء والفكاهة ، ومواقف الغرام ، واحتدام العواطف ، وتبادل القبل ، بل إن إحداها ، وهى رواية سلامة القس ، تحولت إلى فيلم غنائى قامت ببطولته أم كلثوم ، واجتذبت إليه الكثير من الجماهير .

ـ ٧ ـ

تتوالى عناوين الفصول فى رواية « مرح الوليد » على النحو الآتى :ـ

نصح وعناد ـ رشد وغى ـ سجن وإطلاق ـ هجر ولقاء ـ نار ورماد ـ موت وحياة ـ ضحك وبكاء ـ قتل ودمار .

وهى كلها ـ فيما عدا العنوان الأخير ـ تقوم على فكرة « الطباق البلاغى » ، وهى فكرة تخفى وراءها نزعة توفيقية ، تضرب إلى بنية العمل الروائى عند الجارم .

إن الشيئين لا يزالان مستقلين ، ولم يندمجا فى موقف واحد يتبناه الجارم ، ينبع عن شخصية تضيف وتبتكر ، دون أن تقف عند الظواهر الخارجية مستقلة ، فالتأمل عند الجارم تأمل سطحى ، يقف عند المقابلة بين الأشياء ، ولا يتغلغل وراء السطح إلى جوهر الأشياء ، فيدرك العوامل المشتركة ، ويخرج بموقف ثالث .

ومن هنا يبدو الخطان السابقان مستقلين فى هذه الرواية ، فالتاريخ يتناثر خلال الصفحات كمعلومة ملصقة ، يجد المؤلف فى تقديم جرعات كافية منها ، وكذلك قصة الحب تغطى مساحة كبيرة من الرواية ، يهدف المؤلف إلى تغطيتها إشباعاً لنهم القارئ .

إن الرواية تدور حول شخصية الوليد بن يزيد ، وهى شخصية ، فيما يذكر المؤرخون ، عابثة ، لا تراعى الدين ، ولا تهتم بالتقاليد .

ولكن المؤلف ينطلق من موقف الدفاع عن هذه الشخصية ، ويبرر تصرفاتها بطبع الفنان ، الذى لم يخلق لأعباء المسئولية ، والذى يريد أن يشبع نزواته الفنية ، ومن هنا أخذ المؤلف يتابع أخبار الوليد ، وخاصة ماورد منها فى كتاب الأغانى حول الشعر ، ومنادمة الأصدقاء ، والاستماع إلى نوادر أشعب .

وكل هذا أدى إلى أن تتفرغ الرواية من أية قيمة مضمونية ، أو هدف تاريخى ، وأن تتمخض لجو التسلية والمتعة ، وأن تلتقى فى هذه الحالة مع تيار الروايات المترجمة ، التى تهدف إلى محض التسلية .

وكل الفرق يتلخص فى أن لغة الجارم فى هذه الرواية ، جاءت جزلة متأثرة بالتراكيب القرآنية ، مما أوجد نوعا من التنافر بين هذه اللغة « الكلاسيكسة » وذلك المضمون الذى يخلو من كل قيمة .

وقد أدى هذا الموقف المتأرجح ، إلى ظواهر انعكست على الرواية ، فهى لم تخلص للتاريخ من منطلق التمجيد القومى ، وهى كذلك لم تخلص للشكل الأوربى ، فى صورته الفنية التقليدية .

فالهدف فى هذه الرواية يبدو غائما يبدؤها المؤلف بأسلوب الدفاع عن الوليد ، ثم ينهيها بأسلوب الإدانة ، بعد أن تسلم الخلافة ، وانصرف مع لذاته إلى اللهو والمجون .

والرواية تخلو أيضا من الصراع ، الذى يقوم على تضارب المواقف ، وتصادم الأهواء ، وقصة الحب فى الرواية لاتلعب دورها فى تنمية الصراع ، لأنها منتزعة برمتها من التاريخ ، الذى يتحدث عن حب الوليد لجاريته سلمى ، وحزنه الشديد على موتها .

ولم تعبر الرواية عن هذا الحزن فى مواقف قصصية ، بل لجأت إلى الأسلوب البيانى ، وإلى إنشاد الشعر ، الذى يعتصر الموقف ، دون أن يستحضره فى صورة حية ،

والحوار أيضا لا يندمج فى البنية الفنية ، ولا يتطلبه الموقف ، بل يصطنعه المؤلف ، ليلقى بمعلـومة تاريخية ، أو بشرح زمـن الرواية (١٢٣ هـ) ، أو يشيـر إلـى مكانهـا (دمشق) ، وهو من أجل ذلك قد يطول ، حتى يستطع أن يفـى بكل المعلومات التاريخية ، التى يحرص المؤلف على حشرها .

ـ ٨ ـ

يتحدث المقرى فى الجزء الأول من كتابه « نفح الطيب » عن الحاجب المنصور فهو محمد بن عبد الله ابن أبى عامر ، ينتهى نسبه إلى عبد الملك المعافرى ، الذى وفد إلـى الأندلس مع طارق بن زياد ، وقد ولد المنصـور فى قرية « تُرّكُش » ورحل إلى قرطبة ، واتخذ له دكانا أمام قصر الخليفة ، يكتب لمن يريد من خدم القصر ومرافقى السلطان ، وتناهى خبزه إلى أم هشام ، زوج الخليفة المستنصر بالله (المتوفى ٣٦٦ هـ) ، فاستحسنه وأطرته عند الخليفة حتى استوزره ، ولما مات الخليفة تولى ابنه الحكم بعده ، وكان صغيرا ، وتحركت الروم لقتاله ، وأثبت الحاجب المنصور شجاعة فى ملاقاة الروم ، واكتسب حب الناس ، ومازال نجمه يعلو ، حتى استولى على الدولة ، واستقل بالملك ، وأسس الـدولة العـامرية ، وبنـى لنفسه مدينة « الزاهرة » ، ونقـل إليـهـا خـزائن الأمـوال والأسلحة .

ورواية « أميرة قرطبة » لاتخرج عن هذه الأحداث ، فهى تتابع التطور التاريخى لحياة المنصور ، منذ أن بدأ يخطو خطواته الأولى ، فى دكانه الصغير أمام القصر ، وحتى وفاته سنة ٣٩٢ هـ ، وهـى حريصة على حشر المعلومات حتى دون مبرر فنى تقتضيه الرواية ، وهى تستخدم الفعل « كان » الذى يدل على السرد ، ويمكن المؤلف من جمع الأحداث التاريخية .

٨ ـ ١

وتشير الرواية إلى قصتى حب ، يلعب المنصور فيهما دور البطولة ، أولاهما مع صبيحة ، أميرة قرطبة وزوجة الخليفة ، التى تتكتم هذا الحب حتى لا تؤثر على العامة ، أما الثانية فهى مع أسماء ، ابنة القائد الكبير ، يتزوجها المنصور ، وينجبها ابنه عبد الملك الذى تولى أمر قرطبه بعده .

وتتسلل الرواية إلـى نفسية صبيحة : وتصور الصراع العاطفى داخلها ، هذا من

ناحية ، ومن الناحية الأخرى فإنها تتسلل كذلك إلى نفسية أسماء ، وتصور أحلامها ومواقفها الرومانسية ، وهى فى كلتا الحالتين تسرف فى المواقف الترامية ، على حساب الأحداث التاريخية ، وقد ذكرنا من قبل إن المؤلف قد سمى روايته « أميرة قرطبة » وهو يعنى بذلك صبيحة ، مع أن البطل الحقيقى فى الرواية هو الحاجب المنصور ابن أبى عامر .

٨ ـ ٢

فالرواية إذن تقع تحت أسر النزعة التاريخية من ناحية ، وتحت أسر القصة الغرامية من ناحية أخرى ، وقد كان لهذا مردوده على البنيه الفنيه للروايه ، فالزمان (التاريخ) ، والمكان (البيئة) مغيبان ، ولا يلعبان دورا بارزا فى تسيير الأحداث ، وكل ما هنالك بعض الإشارات المباشرة إلى الأحداث التاريخية ، وبعض الأوصاف العارضة للأمكنة ، ومن هنا افتقدت هذه الرواية الخصوصية ، فلو بدلنا الأسماء بأسماء أخرى ، والأمكنة بأمكنة أخرى لما حدث كبير فرق .

وكانت النتيجة لتلك النزعة التوفيقية ، أن انتصر النموذج الأوروبى ، ممثلا فى تلك الروايات المترجمة ، ذات النزعة الهابطة ، والتى ألقت بظلالها على تلك الرواية ، فسارت فى الدرب نفسه ، ووقعت تحت أسر التسلية وترفيه القارئ ، وافتقدت تقاليد الرواية الفنية ، فلاصراع ، ولا تصوير للمواقف ، ولا إشارة إلى الشعب ، ولا خصوصية للزمان أو المكان .

ـ ٩ ـ

تكاد تكون رواية « سلاَّمة القس » وصفا للحياة الاجتماعية والسياسية فى العصر الأموى ، وذلك خلال الشخصية الأولى ، وهى شخصية سلاَّمة المغنية .

والرواية تتابع ثلاث مراحل فى حياة سلاَّمة ، وهى فى مكة ، وهى فى المدينة ، وهى فى الشام . وخلال هذه المراحل تصور الصراع بين حياة الزهاد ممثلة فى القس وصاحبه أبى الوفا ، الذى يوقف داره على طلاب العلم وأهل الزهد ، وبين حياة اللهو ممثلة فى سلاَّمة وابن سهيل الذى يوقف داره للمغنيين وحياة اللهو والشراب .

والمؤلف ينحاز إلى حياة اللهو والطرب ، أكثر مما ينحاز إلى حياة الجد والزهد . فهو يصف شخصية سلاَّمة بصباحة الوجه ، وطلاقة اللسان ، وحسن المحيا ، بينما يصف شخصية أبى الوفا بصفات التزمت والقسوة والعنف .

ومن هنا نجد المؤلف يتعاطف مع القس ، بعد أن استبد به الحب ، وكاد أن يشغله عن الذكر ، ويجعل هذا دليلا على الامتياز ، وسبيلا إلى الإحساس بالجمال ، فقد كان القس قبل معرفته بسلامة لا يعرف من الحياة إلا المسجد والبيت ، اما بعد أن اتصلت أسبابه بسلامة ، فقد أصبح شخصية جديدة « وحلت الحياة فى عينيه ، وأصبح يجد لها معانى لم تخطر له من قبل على بال ، وتغيرت نظرته إلى الأشياء ، فأصبح يراها بعين غير العين التى كان يراها بها ، وإلى الناس وأعمالهم ، فأصبح كثير العطف عليهم ، والعذر لهم ، وتفتح قلبه للشعر ، بعدما كان يزدريه ويعتبره من اللهو » .

وتنتهى الرواية وقد انتصرت حياة اللهو ، ومال القس إلى الحب وقول الشعر ، وأصبح يمشى فى ركاب سلاّمة ، يقول فيها الغزل ، ويستمع إلى الألحان .

٩ ـ ١

وتلقى النزعة التوفيقية بأذرعها على هذه الرواية ، سواء على الشكل أو على المضمون فالشكل هو امتداد للشكل الأوروبى ، الذى يتطور بالحدث من مرحلة إلى مرحلة ، ومن بدء إلى نهاية ، دون أن يضع رجله على عتبات الشكل التاريخى ، أو يستحضر جو الكتب القديمة ، وكل ما يفعله هو بعض المفردات الجزلة ، والتراكيب التراثية ، التى تبدو نافرة ، كالشوكة فى الزور ، ولا تتشربها بنية الرواية .

أما المضمون فإن المؤلف يركز على حياة اللهو والشراب ، ولا يجعل قصة الحب معراجا للفضائل الإنسانية ، أو تذكيرا بقيم الفروسية ، بل يقف عندها ، ويجعل القس فى النهاية ينسى وقاره وهيبته ، ويسير فى ركاب سلاّمة متوجها معها نحو الشام .

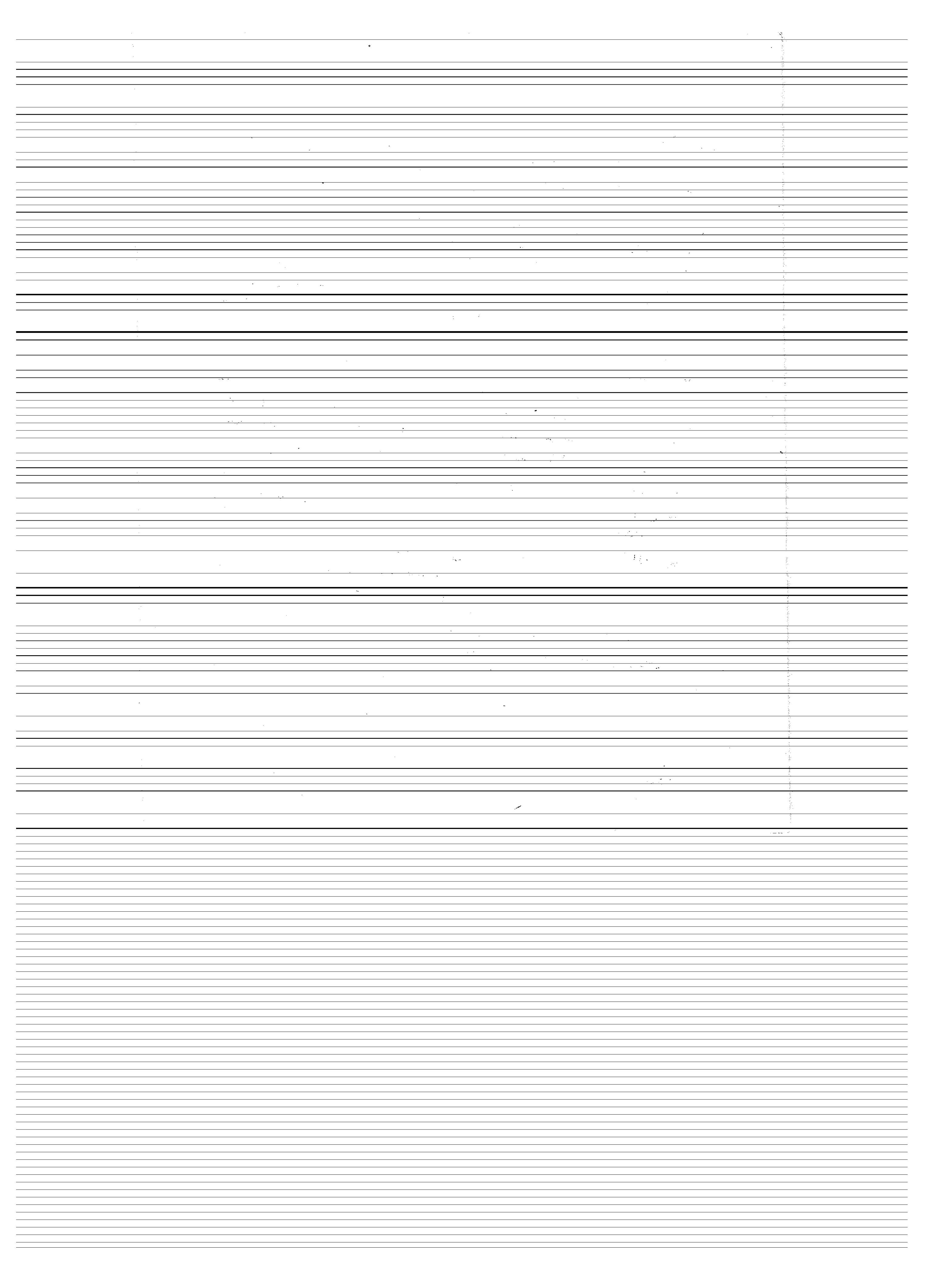
وبذلك تؤدى تلك النزعة التوفيقية ، إلى انتصار النموذج الأوروبى ، الذى يعلى من قصة الحب ، ويضعها فوق كل اعتبار .

ـ ١٠ ـ

ألقت النزعة التوفيقية بأذرعها المتعددة على الرواية التاريخية ، ويكاد لا يفلت أحد من أخطبوطها ، حتى أصبح من الصعب أن نستقصى ذلك بشكل تفصيلى ، ومن هنا سنقف ، من باب المثال عند كاتبين خلال المحورين الآتيين : ـ

١ ـ على الجارم والطفل المتجهم .

٢ ـ على أحمد باكثير وعبقرية التاريخ .



علي الجارم
والطفل المتجهم

ـ ١ ـ

تنظر إلى صورة علي الجارم على غلاف أعماله الكاملة ، فتبصر وجها متجهما ، وجبينا مقطبا ، وحواجب كثة ، وتمعن النظر فتحس وراء هذه المظاهر طفلا حائرا ، كأنه قد وقع في مصيدة .

وتقرأ رواياته ، فترى لغة جزلة وتراكيب صارمة ، تخفي وراءها قصة حب وتراكيب غرام ، وتتذكر قول الشاعر :ـ

ألا أيها النوام ويحكمو هبوا هل يقتل الرجل الحبُّ

وتدرك أن رواية الجارم كهذا البيت من الشعر القديم ، أوله جزل وآخره رخو .

تلك هي المقدمه الأولى .

ـ ٢ ـ

أصدر الجارم تسع روايات ، ست منها تدور حول الشعراء ، وهي :ـ

١ ـ شاعر ملك (١٩٤٣ م) ، حول المعتمد بن عباد .

٢ ـ فارس بني حمدان (١٩٤٥ م) ، حول أبي فراس الحمداني .

٣ ـ الشاعر الطموح (١٩٤٧ م) ، حول المتنبي .

٤ ـ خاتمة المطاف (١٩٤٧ م) ، حول المتنبي أيضا .

٥ ـ مرح الوليد (١٩٤٨ م) ، حول الوليد بن يزيد .

٦ ـ هاتف من الأندلس (١٩٤٩ م) ، حول ابن زيدون .

أما الثلاث الأخريات ، فإنها تدور حول النساء ، وهي :ـ

١ ـ سيدة القصور (١٩٤٤ م) .

٢ ـ غادة رشيد (١٩٤٥ م) .

٣ ـ الفارس الملثم (١٩٤٩ م) .

وقد انعكس هذا بطبيعة الحال على مظهر الرواية ، فأخذت تدور حول الشعر والإنشاد ، أو حول المرأة وقصص الغرام .

وتلك هي المقدمة الثانية .

ـ ٣ ـ

وخلال تلك المقدمتين نصل إلى النتيجة ، التي سبق أن أكدناها أول هذا الفصل ، وهي أن النزعة التوفيقية توفق بين الشيئين في الظاهر ، ولكنها في حقيقة الأمر ، تؤدي إلى انتصار النموذج الأوروبي .

وهذا هو عين مانراه في روايات على الجارم ، فقد طغى عليها الشكل الأوروبي في صورته التي انتهت إلى التسلية والمتعة ، وحولت الرواية إلى إنشاد للشعر ، ومجالس للغناء ، واستعراض للغزل ومواقف الغرام .

ـ ٤ ـ

ذكرنا من قبل أن خطين يبرزان على سطح الرواية التاريخية ، نتيجة للنزعة التوفيقية التي تصب المضمون التراثي في قالب أوروبي ، وذكرنا أيضا أن أحد الخطين يمثل المعارف التاريخية . وأن الآخر يمثل شكل التسلية .

ولم تفلت رواية من روايات الجارم من الوقوع تحت أسر هذين الخطين ، فكل رواياته بلا استثناء تقع تحت دائرة العرض التاريخي ، وخلال شكل يميل إلى الإنشاد والغناء ، أو إلى المغامرات ووصف مواقف الغرام ، ولن نستعرض كل رواياته لأن المثال هنا يغني عن التفصيل ، وما نقوله عن الجزء يمكن أن ينطبق على الكل .

وسوف نختار رواية « شاعر ملك » كمثال أول ، لأن بطلها شاعر مستمد من التاريخ ، ومنهج الجارم في هذه الرواية ، يمكن أن ينطبق على منهجه في بقية الروايات الست ، التي دارت حول الشعراء . وسنضيف إليها رواية « غادة رشيد » كمثال ثان لأن بطلتها امرأة مستمدة من التاريخ ، وما نقوله عنها يمكن أن ينطبق على بقية الروايات الثلاث ، التي اتخذت من المرأة نموذجا للبطولة الروائية .

ـ ٥ ـ

تبدأ رواية « شاعر ملك » بعنوان « ليلة » وتنتهي بعنوان « أسر » وبينهما تتوالى العناوين الآتية : ـ

فندق ـ تهنئة ـ عزاء ـ قتل ـ عبث ـ خيبة ـ فجائع ـ دسيسة ـ هزيمة ـ معاهدة ـ ثورة ـ ضيافة ـ أفول .

وهي عناوين تتابع تاريخ المعتمد بن عباد ، منذ « ليلة » مولده سنة ٤٣١ هـ ، وحتى « أسره » ووفاته بالمغرب سنة ٤٨٨ هـ .

فالتسلسل التاريخي إذن يسيطر على الرواية ، والمؤلف يتابع حياة البطل ، ويتحدث عن جده المعتضد ، وعن والده عباد ، حتى يصل بعد ٢٠ صفحة في رواية لا تزيد عن ٧٥ صفحة ، إلى الحديث عن المعتمد وقد أصبح وليا للعهد ، وبعد أربعين صفحة يأخذ في الحديث عن المعتمد وقد أصبح ملكا ، حتى يصل إلى الفصلين الأخيرين « أفول » و « أسر » فيتحدث عن نهايته .

وكانت النتيجة أن المؤلف قد وقع تحت سيطرة التاريخ ، ووظف إمكانات الشكل التقليدي لخدمة التاريخ ، فالحوار موظف لخدمة التاريخ ، ومثقل بالمعارف والمعلومات [١] ، والهدف الرئيس للرواية غائم ، ولم يعد هناك رابط فني بين الفصول ، سوى هذا الرابط الذي يقوم على عنصر الشخصية البطل ، واختفى عنصر الإيحاء في الرواية ، حتى النهاية تأتي وقد نص عليها المؤلف بطريقة مباشرة ، فهو لم يكتف بالأبيات الشعرية التي توالت خلال الفصلين الأخيرين ، والتي ينعى فيها الشاعر مصيره المحتوم ، ولكنه يختم الرواية بالآية الكريمة ، التي تنص على كل شئ ، وتختصر رؤية الرواية على صورة عظة واعتبار : **﴿ قل اللَّهُمَّ مَالكَ المُلك ، تُؤتي المُلكَ من تشآء ، وتنزعُ المُلكَ ممن تشآءُ ، وتعزُ من تشاء ، وتُذلُّ من تشآءُ ، بيدكَ الخيرُ ، إنك على كل شئ قديرٌ ﴾** .

٥ ـ ١

وعناوين الفصول أيضا تجعلنا في مواجهة الملمح الثاني ، فهي تدور حول الفندق

(١) يدور في الفصل الثاني حوار طويل بين العلماء يشخص الوضع المتردي في الأندلس ، وكأنه ندوة علمية تاريخية عن أسباب انهيار الأندلس .

والقتل والفجائع والدسيسة ، وغير ذلك من عناوين ، أوردناها فى الفقرة السابقة ، وهى فـى مجملها تستحضر جو الجريمة ، وشكل الرواية البوليسية ، وتميل إلى جانب التسلية والمتعة .

ومـن هنا نرى مجالس الأنس والطرب تتوالى فى هـذه الرواية ، إن الفصل الثانـى « الفندق » يورد حادثة عن الانغماس فى الملذات واللهو ، ويطنب فيها حتى تصل إلى صفحتين ، فى فصل لا تزيد صفحاته عن ست . وهو فى الفصل الثالث « تهنئة » يصف مجلسا من مجالس عباد ، وقد أقبل الشعراء عليه ، ينشدونه القصائد فى التهنئة بمولد غلامه الجديد (المعتمد) . وهو فى الفصل الذى يليه « عزاء » ، يصور قدوم الشعراء على عباد يعزونه فى وفاة والده « المعتضد » . وهو فى الفصل الخامس « قتل » ، يصور مجالس المعتمد بعد أن أصبح وليا للعهد ، ويصف ما فيها من لهو وغناء وشراب وجوار وترف ، ويسرف فى ذلك حتى تحول هذا الفصل إلى صورة شبيهة بما جاء فى كتاب الأغانى ، حتى فى حرصه على التأريخ للأصوات الغنائية .

ومن هنا نجد الشعر يتناثر بكثرة خلال الرواية ، وقد أحصيت مافيها من شعر فإذا به يزيد على ١٧٥ بيتا ، فى رواية قصيرة لا تزيد صفحاتها على ٧٥ صفحة ، أى أن متوسط الشعر يصل إلى $\frac{١}{٣}$ ٢ فى كل صفحة من صفحات الرواية .

ولم يوظف الجارم الشعر بطريقة فنية ، لأن همه بالدرجة الأولى كان هو استعراض الشعر من أجل الشعر ، ولم يأت الشكل الروائى إلا لخدمة الشعر ، فكان المؤلف يستعرض حياة شاعر ، ويعرض قصائده ، ولكن خلال ثوب قصصي يقرب ذلك ويزينه .

٥ ـ ٢

ومن هنا كانت النتيجة أن الجارم ، قد وقع تحت قبضة التيار الشعبى ، الذى عرفنا صورته فى روايات زيدان ، حتى إن عناوين الجارم فى فصوله تذكر بعناوين زيدان ، وكل الفرق يتلخص فى أن الجارم اختار لغة جزلة ، وتراكيب فصيحة ، وهنا يطل التناقض بسبب النزعة التوفيقية ، بين هذه اللغة الجزلة ومواقف اللهو وعدم الاحتشام ، ويبدو الجارم فى صورة ممثل هزلى ، يلقى قصائد عنترة ، فوق خشبة مسرح أوكلاهوما .

إن الجارم لم يخلص للتاريخ ، ولم يخلص للشكل الأوروبى ، ولم يتح للمضمون أن يبحث عن شكله الخاص ، وكانت النتيجة أن التاريخ قد تحول عنده إلى تيار للتسلية ، وأن الشكل الأوروبى ، لم يستطع أن يبوح بكل إمكاناته الفنية .

- ٦ -

تصف زبيدة نفسها ، بعد أن تزوجت من مينو ورحلت معه إلى فرنسا ، بأنها أصبحت لا شرقية ولا غربية ، تعيش فى « بيئة أعجمية غريبة الوجه واليد واللسان » ، ثم تعود فى النهاية إلى وطنها محطمة ، تبحث عن حبيبها الأول ، وتلقى بنفسها على قبره مكسورة الخاطر ، وهى تجهش بالبكاء ، وتغرق فى الدموع .

والأمر كذلك بالنسبة لرواية « غادة رشيد » ، التى تتخذ من هذا العنوان وصفا لزبيدة ، فهى أيضا رواية لا شرقية ولا غربية ، تنتزع موضوعا من التراث ، وتلبسه شكلا أوروبيا ، وتكون النتيجة أن الرواية تتمزق ، فلا هى تخلص للموضوع التراثى ، ولا هى تخلص للشكل الأوروبى ، وينتهى أبطالها نهاية مأساوية ، تثير البكاء ، وتنتزع الدمع .

٦ - ١

يبدأ الفصل الأول بهذه الجملة « فى اليوم الثانى من شهر يوليو سنة ١٧٩٨ م » ويرد فى الفصل الأخير : « ومرت سنوات سبع على محمود حتى أظلته سنة ١٨٠٧ م وهو هانئ سعيد بزوجته وقد زاد بها تعلقا ، وزادت به حبا ، وفى خلال هذه السنوات اضطربت الأحوال بمصر ، واشتد الصراع بين الترك والمماليك ، وشايع زعماء مصر محمد على باشا ، واختاروه واليا على مصر » .

وبين الفصل الأول والفصل الأخير ، ترد عبارات من مثل : « فاجتمع الوكيلان والشهود والمفتون بالمحكمة ، فى اليوم الخامس والعشرين من شهر رمضان سنة ثلاث عشرة ومائتين وألف » ، « فى اليوم الثانى والعشرين من ابريل سنة ١٨٠٠ م ، استيقظت القاهرة على موكب حافل ، أراد به كليبر أن يظهر عظمة ملكه وقوة بطشه » .

وكل هذا يدل على حرص الجارم على التاريخ ، لدرجة أن يتشبث بالأرقام ، وكأنه الجبرتى يشير إلى اليوم والشهر والسنة ، ومن هنا نراه يسرد الأحداث التى تمت فى تلك الفترة ، من سنة ١٧٩٨ م وحتى سنة ١٨٠٧ ، وعلى الرغم من أنها فترة قصيرة لا تتجاوز عشر سنوات ، إلا أن المؤلف حريص على الإشارة إلى معظم ما حدث تاريخيا ، من أحداث المماليك قبل مجيء الحملة الفرنسية ، والصراع على المنطقة بين إنجلترا وفرنسا ، ومجيء نابليون ، ومقاومة السيد محمد كريم ، واحتلال الإسكندرية ، وتولية مينو على رشيد ، واحتلال القاهرة ، ونشرات نابليون ، وإنشاؤه للديوان ، وتحطيم

الأسطول الفرنسى بأبى قير على يد الأسطول الإنجليزى فى ١٨ من صفر ، والإشارة إلى دور الأزهر ، وتخبط المماليك ، وتولية كليبر حاكما على مصر ، وذهاب نابليون إلى سوريا ، والتمرد فى الصعيد ، ودور أحمد باشا الجزار والى عكا ، وتدخل الدولة العثمانية ، ومساعدة الإنجليز للدولة العثمانية ، ومغادرة نابليون فى ١٢ أغسطس سنة ١٧٩٩ م ، وموقعة أبى قير ، ومعاهدة الصلح ، ومصرع كليبر على يد سليمان الحلبى وأخيرا رحيل الفرنسيين عن مصر سنة ١٨٠١ م .

ولم يقف الجارم عند هذا الحد ، بل رأى من الأمانة أن يمتد بالتاريخ حتى سنة ١٨٠٧ م ، وأن يشير إلى ظهور محمد على ، ومجئ الأسطول الإنجليزى ، وانطلاق الشعب لمقاومة الإنجليز ، حتى سقط محمود العسال ، بطل الرواية شهيدا ، وسقطت كل من زبيدة ولورا ميتتين على قبره .

اكتظت هذه الرواية القصيرة ، التى لا تتجاوز ١٧٦ صفحة من القطع القصير (سلسلة اقرأ) ، بالكثير من الأحداث التاريخية ، التى أشرنا آنفا إلى رءوس موضوعاتها ، وبذلك تحولت إلى الجانب التعليمى ، الذى يعرض فترة من التاريخ للعظة والاعتبار ، وأخذت صورة المؤلف تطل بين السطور خلال لغته الجزلة التراثية انظر مثلا الصفحات : ٢٠ ـ ٤٨ ـ ٧٢ ـ ٩٢ ـ ١٠٤ ـ ١٢٢ ـ ١٥٥ ـ ١٦١ ، وخلال خطب رنانة تلعن المماليك (الصفحات: ١٣ ـ ٢٣ ـ ٢٤ ـ ٤٠ ، والفرنسيين (ص ١٣٥) ، ويختلق المواقف ليتقمص شخصيات الرواية ، ويعبر عن لسانها بما يريده من معلومات تاريخية أو معارف ثقافية (الصفحات : ٦٣ ـ ٦٤ ـ ١١٤) .

٦ ـ ٢

وإذا كانت النزعة التاريخية ، تمثل الاستبداد الأول فى الرواية ، فإن قصة الحب تمثل الاستبداد الثانى . وهى قصة تدور بين ثنائيات :ـ

العسال ـ زبيدة كثنائى أول ، ومينو ـ زبيدة كثنائى ثان ، والعسال ـ لورا كثنائى ثالث . وتتداخل مصائر هذه الشخصيات بما يشبه قصص جورجى زيدان، وتتوارد مفردات عن العشق والهيام والدنف والمرض ، ويعبر الجارم عن كل ذلك بأسلوب إنشائى ومواقف رومانسية ، يرفعان من درجة حرارة القارئ .

ويغلب على قصة الحب عند الجارم الطابع الشعبى ، وتجد نهايتها تشبه قصص

العذريين التى انتهت إلى السير الشعبية ، كما أوضحنا فى كتاب « قصص العشاق النثرية » وفى الفصل الذى تتبع تطور هذه القصص وانتقالها إلى السير الشعبية . ان العاشق فى رواية الجارم يموت ، وعلى قبره تلتقى امرأتان ، تنظر كل منهما إلى الأخرى ، وتحادث كل منهما الأخرى ، ثم تنكب كل منهما على القبر ، وتسقطان «شهيدتين» .

« وإذا ذهبت إلى رشيد اليوم ، وقصدت إلى مدفن شهاب ، رأيت قاعة طال القدم على جدرانها ، بها قبر نثرت عليه الأزهار ، ورأيت رخامة كتب عليها بخط الثلث الجميل : هذا قبر الشهيدتين » .

وأضع « شهيدتين » بين قوسين ، لأشير إلى جو الحفاوة بالعشاق فى تلك الرواية ، فالناس يجتمعون على قبرهم ، ويشيعونهم بأسى ، ويحتفلون بجنازتهم ، ويذرفون الدمع من أجلهم ، وينثرون الأزهار على قبورهم . وكل هذا صورة لما ورد فى كتب التراث عن قصص العذريين سواء كانت فى الكتب الأدبية أو فى السير الشعبية ، فقد كانوا يهتمون بأخبارهم ، ويتأسفون على مصيرهم ، ويرفعونهم إلى مرتبة الشهداء ، ويدعون النشء إلى الاقتداء بهم ، كما أكدت ذلك فى مقدمة كتابى السابق عن قصص العشاق .

وكل هذا يؤكد أن قصة الحب عند الجارم مالت إلى الطابع الشعبى ، وغلب عليها جو التسلية وإرضاء القارئ ، كما فعل زيدان من قبل . وكل الفرق أن لغة زيدان كانت سهلة عملية ، تتناسب مع هذا الجو الشعبى ، أما لغة الجارم فهى جزلة ذات تراكيب قوية ، قد لا تتناسب فى حالات كثيرة مع الطابع الشعبى للرواية ، التى تصبح حينئذ مثل هذا البيت من الشعر العربى القديم ، أوله جزل وآخره رخو .

٦ ـ ٣

وكانت النتيجة أن تمزقت الرواية ، بين الشكل التاريخى الذى سوف نتحدث عنه فيما بعد ، وبين الشكل الأوروبى فى صورته التقليدية ، التى تحاول أن توهم بالعصر وبالبيئة .

إن الشكل التاريخى يتميز بالنزعة التعليمية ، وهى نزعة يمكن أن تتقبل المباشرة والسرد والاستشهاد بالشعر والمأثورات التراثية ، وتسمح للمؤلف بأن يتدخل فى الوقت المناسب ويرفع من حدة صوته ، ولكن كل هذا محكوم بأن يوظف فنيا ، وتتشربه بنية هذا الشكل .

حقا ، إن رواية « غادة رشيد » تميزت بالكثير من المواقف التى يتدخل فيها المؤلف بالمباشرة ، والاقتباس من المأثورات التراثية ، وباللغة الجزلة التاريخية ، ولكن كل هذا بدا نافرا ، لأن المؤلف لم ينطلق أساسا من مقتضيات الشكل التاريخى ، ولكنه آثر أن يصب نزعته التعليمية فى قالب أوروبى ، فبدت الرواية كما قلت ممزقة نافرة ، أشبه بحسناء تلبس عباءة مذهبة ، وتخطو فى شوارع باريس .

وفى الوقت نفسه فإن إمكانات الشكل الأوروبى ، لم يتح لها أن تنمو بصورة طبيعية داخل هذه الرواية ، أنه شكل يقوم على نزعة المشاكلة ، التى توهم بالواقع التاريخى ، سواء فى صورته الزمانية (التاريخ) ، أو فى صورته المكانية (البيئة) ، وهى توهم بذلك خلال عنصر « الإيحاء » ، الذى يضيق بالمباشرة ، وبتدخل المؤلف ، وبالنزعة التعليمية السردية .

لقد حاولت هذه الرواية أن تستخدم إمكانات الشكل التقليدى ، سواء فى البداية ، أو فى النهاية ، أوفى عنصر الحوار، أو فى تصوير الصراع ، وتجسيد المواقف . ولكن التأرجح بين النزعة التعليمية وعنصر الإيحاء ، جعل هذه الإمكانات تقف فى منتصف الطريق ولا تستطيع أن تنطلق حتى الشوط الأخير .

فعنصر الصراع يتردد كثيرا فى تلك الرواية ، فقد يكون هناك صراع داخل زبيدة بين عواطفها نحومحمود وطموحها فى الزواج من مينو (ص٩١) . وقد يدور صراع داخلها بعد أن رفضت محمودا وآثرت المجد والحكم (ص١٤٥) ، وقد يشب صراع فى نفسية محمود بين حبه للورا وإخلاصه لوطنه (ص١٧٠) . ولكن المؤلف يجهض كل هذه المواقف ، ويتحدث عنها دون أن يدع هذه المواقف تتحدث عن نفسها ، ويلجأ إلى الأساليب التى تحسم الصراع بسرعة ، ولا تعطيه فرصته فى النمو والاختمار ، كأن يقول : « ولكن المسكينة كان لنفسها ناحيتان ، ناحية يتحكم فيها الوجدان ، وتطغى النزوات . وناحية ألقت بزمامها إلى العقل ، واستسلمت إلى سلطان الإرادة » .

أو يقول : « وقضت الليل كله تحمل ميزانا من الوهم ، تضع مينو فى إحدى كفتيه ومحمودا فى الأخرى ، فمرة ترجح هذه ومرة ترجح تلك ، وكانت تثب من سريرها وتقول : هذه هى الموقعة الفاصلة فى حياتى ، فأى الرجلين أختار » . أو يقول : « فأخذتها عاصفة من الذهول والحزن والغيرة ، فأطرقت واجمة كأنها كانت تسمع صحيفة الحكم عليها بالموت » . أو يقول : « وكان محمود فى حيرة

بين واجبه وحبه ، فما كان يصح فى عقله أن يقتحم المغيرون مدينته وهو واقف مكتوف اليدين ، ولكن لورا ! أيحارب قومها ، لقد كاد قلبه لشدة شفقته بها ، يتسع لحب الإنجليز جميعا » . وغير ذلك من مواقف يصف فيها الصراع بطريقة سردية ، دون أن يتركه يعبر عن نفسه ، وينمو بطريقته الخاصة ، التى تخضع لفكرة مشاكلة الواقع ، وعنصر الإيحاء بما فى نفوس الشخصيات .

والرواية التقليدية تتطلب كذلك ، أن يخضع الحوار لعنصر المشاكلة ، وأن يأتى موهما بالواقع ، ومعبراً عن تركيبة الشخصية ، النفسية والاجتماعية ، قريب من لغتها ولوازمها ، بل ان بعض الروائيين يبالغون فى ذلك ، فيستخدمون العامية ، بحجة أن الشخصيات تتحدث بذلك فى واقعها اليومى .

ولكن الحوار عند الجارم لا يخضع لهذه الاعتبارات الفنية ، فيطل برأسه كثيرا بين السطور ، ويختلق المواقف لكى يلقى بمعلومة أو بنصيحة ، ، وقد يطيل الحوار على حساب حركة الرواية ، لأنه يريد أن يطيل فى المعلومة ، أو فى النصيحة ، إن حوارا يدور بين زبيدة ومحمود العسال على النحو الآتى :ـ

« ـ أنت لا شك يامحمود فى أننى أحبك ، كما أحب أخى عليا . وأنى كلما فكرت فى أمرك ، ارتفع فى نظرى ذلك الحب الأخوى الطاهر الشفاف على حب الزوجة لزوجها ، فأضن به أن يذهب من يدى ، لأستبدل به حبا ماديا أرضيا ، قلقا مضطربا ، ربما دام وربما لا يدوم .

ـ حبا قلقا مضطربا ، إن حبى يا حبيبى لو تجسم ، لكان زكانة فى الجبال ، وصلابة وبأسا فى الحديد ، إنه قطعة من الروح ، وفلذة من القلب ، فإذا زال زالت الروح ، وذهب القلب معه ، إن الحب الأخوى نفحة وراثية ، والحب الغرامى نفحة روحانية ، وشتان ما بين النفحتين ، لاتغالطينى يا حبيبتى ، وإذا رضيت أن أكون لك أخا ، فاطلقى لهذا الحب قليلا من فضلة العنان ، ليكون حبا قدسيا تتعانق فيه الروحان » .

ويتناثر مثل هذا الحوار خلال الرواية ، فلا يعكس تركيبته الشخصية ، ولا يستخدم لغتها ولا لوازمها الأسلوبية ، إن لغة المؤلف هى التى تطل بين السطور ، وتظل ثابتة ، لا تتطور من شخصية إلى شخصية ، ولا من موقف إلى موقف ، إن الحوار السابق يدور بين عاشقين ، لكل منهما تركيبته الخاصة ، ولكنه يحمل تعبيرات قوية ، من مثل

« زكانة فى الجبال ، وصلابة وبأسا فى الحديد » وهى تعبيرات من المؤلف ، تعكس ثقافته التراثية ، ونزعته التعليمية ، أكثر مما تعبر عن هذا الموقف الغرامى بين محبين ، لا يحتاج فيه المؤلف إلى الإفاضة فى الحديث عن الحب الأخوى والحب الغرامى وما بينهما من فروق .

٦ ـ ٤

قلنا مرارا إن النزعة التوفيقية . قد انتهت إلى انتصار النموذج الأوروبى ، وخلّفت وراءها من الشخصيات ماهو صدى للنموذج الأوروبى ، وترصد رواية « غادة رشيد » مثل هذه الشخصيات التى بدأت تطفو على سطح الحياة الاجتماعية ، فالسيد على الحمامى شديد الإعجاب بفرنسا ، يشيد بحضارتها ، ويضع على صدره « الجوكار » ، شعار الجمهورية الفرنسية ، حتى إن بعض الخبثاء قد لقبه « بالأوفيسال » على . وزبيدة يأتى المعلم ليلقنها اللغة الفرنسية ، لا لكى تتثقف وترى وتسمع ، وإنما لكى تحفظ تعبيرات من مثل « أحبك ، لقد ملأ حبك قلبى ، لقد ملكت فؤادى ، إن غيابك يؤلمنى ، إلى غير ذلك من أمثال هذه الترهات » على حد قول الجارم بلغته المباشرة .

ولم يقف الأمر عند حد تصوير نماذج من شخصيات قد أفسدتها النزعة التوفيقية ، بل امتد إلى رؤية الرواية نفسها . فأبطالها من العرب يتحركون دون خلفية ثقافية ، ويبدو العسال فى صورة فردية زاعقة ، يردد شعارات عن الجهاد والكفاح ، وتبدو زبيدة مسيرة تحت نبوءه عرافة ، تتحكم فى قرارتها حتى النهاية ، وصورة العامة غير واضحة ، ولا يلعبون دورا فى توجيه الأحداث ، ويصفهم المؤلف فى بعض الأحيان بالشذاذ . حقا ، إن المؤلف قد أشار (ص٢٨) إلى ثورة للعامة ، ولكنه لم يجعلها جزءا من الصراع الروائى ، ولم يجعلها موجهة ضد الإنجليز أو الفرنسيين ، بل جعلها ، ربما بسبب حرفيته التاريخية ، موجهة ضد المماليك وعثمان أغا ، وتنذر بقرب زوال الحكم المملوكى على يد الفرنسيين . حتى ثورات الأزهر ، التى أفاض الجبرتى فى الحديث عنها ، لم تحتل مساحة كبيرة فى هذه الرواية ، ويتحدث عنها المؤلف فى ستة أسطر ، خلال حوار عارض بين زبيدة وخالتها .

٦ ـ ٥

والأمر يختلف كثيراً مع الجانب الإنجليزى ، فالرواية تشيد بدور الإنجليز وتتناثر هذه الإشادة خلال الصفحات : ٨ ـ ٢٦ ـ ٢٧ ـ ٣١ ـ ٥٨ ـ ٦٨ ـ ٧٠ ـ ٧٦ ـ ٩٣ ـ

٩٨ ـ ١٠٠ ـ ١٠٧ ـ ١٢٩ ـ ١٣١ ـ ١٥٨ ـ ١٦٩ ـ ١٧١ ، إلى غير ذلك من صفحات تمتد على طول الرواية ، وتدل فى كثرتها وتتابعها على بروز الدور الإنجليزى ، الذى كان العامل الأساس لإخراج الفرنسيين من مصر ، لدرجة أن الرواية تنتهى ، ونيكلسون مزهو فخور بأن قومه هم الذين طردوا الفرنسيين من مصر .

والشخصيات الإنجليزية فى الرواية ، يسندها التاريخ والثقافة ، ولاتتصرف عن طريق رد الفعل ، إن المؤلف يقول عن لورا : « واستنجدت بالطبيعة الإنجليزية الرزينة » . ويقول على لسان نيكلسون : « وأثق أن بلادى لن تنال ، وأن لها من قلوب أهلها وشجاعتهم ، سورا من فولاذ يصد عنها كل فاتح » ، « إن الانجليز يامحمود ، قد يصفهم الناس ببطء الفهم ، ولكنهم إذا فهموا لم يخطئوا شاكلة الصواب » . ويقول على لسان لورا : « إن قومى بخير يا محمود ، وإن قومى يمجدون الشهامة كيفما كانت ، حتى أنهم ليمجدونها فى أعدائهم » .

والمؤلف يقدم هذه الشخصيات فى صورة نبيلة ، تثير الاحترام والتقدير ، فهو يقول عن نيكلسون : « رحب الجسم ، قوى العضل ، يدل تألق عينيه الزرقاوين على قوة العزم ، ويوحى انبساطه وأسارير وجهه بالوداعة واللطف وسلامة دواعى الصدر ، كان كامل الثقافة ، وافر العلم بأحوال الدول والأمم » ويقول عن لورا : « يزينها جمال فاتن ، وطلعة مشرقة ، وهى شقراء ، أميل إلى الطول منها إلى القصر ، معتدلة القد ، خفيفة الروح والحركات ، لها شعر ذهبى لماع ، كأنه إكليل من نضار ، توجها به الجمال ، وعينان زرقاوان فيهما السحر ، وفيهما الفتنة ، وفيهما الوداعة وكرم الخلق ، وصفاء الضمير ، وكان لها جسم بض كأنه البللور المذاب ، يكاد لصفائه تنعكس عليه الأشباح والصور » .

وتتحول هاتان الشخصيتان إلى معلم ، يوجه محمودا ويأخذ بخطواته ، فكانت لورا توجهه « وكان ينصت إليها ، فيسمع أدبا وحكمة ، ويتعلم كثيرا من الدنيا وأحوالها ، والدول وسياساتها » ، وكان نيكلسون أيضا يتعهده ، ويلقى إليه بنصائحه : « ارفع رأسك يابنى ، وكن رجلا » ، فيجيبه : ـ « نعم سأكون رجلا ، وسأعمل بوصاتك ، ووصاة لورا ، وسأثور على الفرنسيين لوطنى وشرفى » ، ولم يكتف نيكلسون بمثل هذه النصائح ، التى تذكر محمودا بعظمة الشرق (ص٩٨) ، وبعظمة مصر (ص ١٣١) ، بل أخذ يشاركه فى جهاده ضد الفرنسيين ، ويتزيى بزى عربى ، ويذهب

إلى الأزهر ، ويحرض الشعب .

ومن هنا نجد محمودا ، البطل الرئيس فى الرواية ، يستند إلى خلفية من الثقافة الإنجليزية ، أكثر مما يستند إلى خلفية من واقع ثقافته ، فالذى يحركه هو نيكلسون ولورا ، وليس هو عالما من علماء الأزهر الشريف .

٦ـ٦

لورا فتاة إنجليزية طموح ، تجمع بين جمال الجسد وجمال الروح ، تتقن ثقافة قومها ، وتدافع عن حضارة الإنجليز ، وتتحول إلى معلم للبطل ، تدفعه نحو الشهامة ونبل الأخلاق .

أما زبيدة ، صاحبة عنوان الرواية ، فهى فتاة مصرية من رشيد ، حقا هى جميلة ، ولكنه الجمال الذى يصوره المؤلف ، كما يصور تمثالا من مرمر (ص٩) ، وماعدا ذلك فهى قد سلمت نفسها للعرافة ، التى ألقت نبوءتها بأن زبيدة سوف تصبح ملكة على مصر .

إن أحداث الرواية تعتمد على نبوءة العرافة ، فهى تظهر فى أول الرواية فى جو احتفالى ، وتنظر فى كف زبيدة ، وتصيح : « إنه خط الملك ، إنه خط الملك ، خط العظمة ، خط الحكم ، ولكن ماهذا ياربى ، سبحانك لاراد لمشيئتك ، ولا معقب لحكمك ، تباركت لك الأمر ، وبيدك الملك ، وأنت على كل شئ قدير ، انظرى يا زبيدة ما أنا بمخطئة ، انظرى يامليكتى ، أترين هذا الخط الذى يمر بأسفل الإبهام قويا بارزا ، ثم لا يقف عند ذلك كأغلب الأكف ، بل يمتد إلى نهاية الأصابع الأخرى ، حتى يصل إلى الخنصر ، هذا هو خط الملك » .

وتستقر تلك النبوءة داخل زبيدة ، وتنعكس على تصرفاتها ، ومن ثم على بنية الرواية ، فكلما مرت بصراع فإنها تجهضه ولا تعايشه ، وتعلق كل شئ على نبوءة العرافة . تعرض عليها خالتها الزواج من محمود ، ولكنها ترفض ذلك الأمر ، وتقول لنفسها فى حسم : « إن للعرافة نبوءة يجب أن تتحقق ، وهى واقعة لا محالة إذا أطالت لها عنان الصبر » ويخطبها مينو ، ويدور صراع داخلها بين حبها لمحمود وطموحها للملك ، ولكنها تحسم هذا الصراع بسرعة ، وتقول لنفسها : « ولكن من يدرى فقد يكون هذا الرجل مطيتى إلى ما أريد ، إن العرافة لم تكذب من قبل ، فلم تكذب فى أمرى وحدى » .

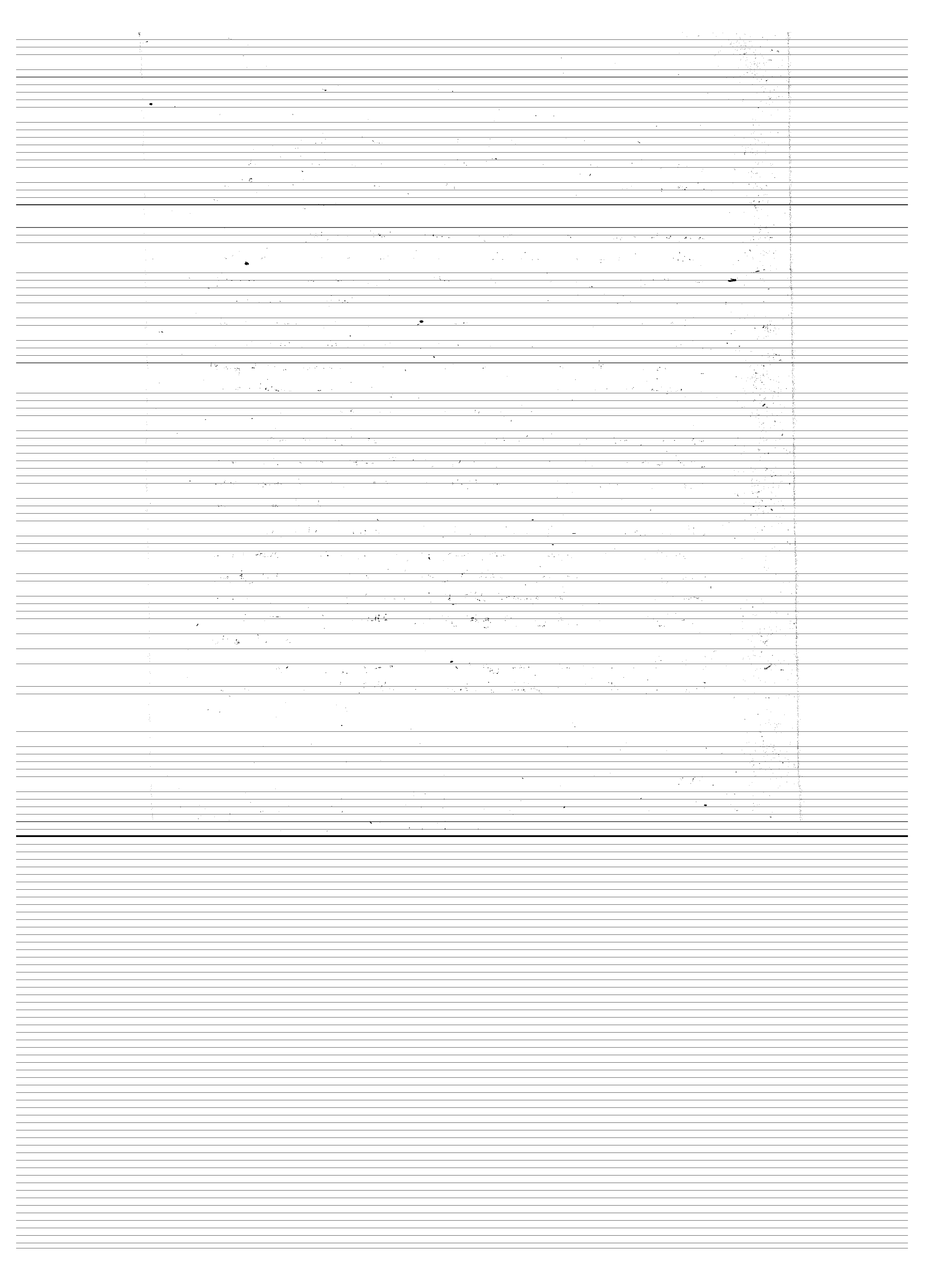
وتتوالى فى ثنايا الرواية مثل هذه التعبيرات : «ولكن العرافة لا تكذب» (ص ١٢) ، « إن للعرافة نبوءة يجب أن تتحقق » (ص٦٥) ، « إن العرافة لم تكذب قط » (ص٩٢) « إن علمى لن يكذب أبدا » (ص١١٣) ، « إن المرء لا يستطيع أن يمحو ما كتبه القدر » (ص ١٤٦) .

وفعلا ، تتحقق نبوءة العرافة ، ويصبح مينو ملكا على مصر ، وتصبح غادة رشيد مليكة مصر ، ولكنه نصر كلا نصر ، فقد سقط البطل كما يسقط فى المآسى الإغريقية ، وأحست زبيدة فى النهاية بالعبث ، وأنها خسرت أجمل شئ من أجل وهم اسمه ملك مصر « وأخذتها نوبة مبهمة مختلطة ، يمتزج فيها السرور بالحزن ، والرضا بالسخط ، والتصديق بالسخرية والازدراء ، وأخذت تناجى نفسها فى أسى ممض قاتل : أهذه غاية المطاف ، وتلك هى الأمنية الخداعة ، التى أطفأت بها سراج حياتى ، ولذلك الاسم الأجوف ضحيت بحب محمود الطاهر النقى ، ذلك الحب الملائكى الذى لومس الهاجرة لعادت نسيما ، أو امتزج بالماء لكان تسنيما ، أنا ملكة مصر ، ولا أستيطع أن أخرج من دارى ، يا لضحك القدر ، ويا للسخرية ، ويا للعار » .

إن القدر هنا قدر أعمى باطش ، يتابع ضحيته دون ذنب ، ويبطش بها دون رحمة ، ويثير مشاعر الخوف والإشفاق ، إنه صورة من القدر الإغريقى ، الذى يفرض إرادته ، وينتقم شر انتقام ، وخاصة « ممن توائرت بهم النعم وذهب سمعهم بين الناس » على حد تعبير أرسطو .

إن فكرة « القضاء والقدر » فى ظل الحضارة العربية الإسلامية ، تختلف عن ذلك تمام الاختلاف ، فالقدر يصدر عن اله رحمن رحيم ، لا يهوى الانتقام من الضحية . وهو فى الوقت نفسه إله عادل لا يبطش إلا بالمذنب ، أما المحسن فهو يلاقى جزاء إحسانه ، ومن هنا فالبطل لا يسقط فى ظل تلك الحضارة دون جريرة ، ولا يثير مشاعر الإشفاق والخوف ، إنها العدالة الإلهية التى تضع كل شئ بقدر ، وتحفظ على الحياة توازنها وإطرادها .

إن صورة القدر فى رواية « غادة رشيد » هى انتصار للثقافة الإغريقية الأوروبية ، على حساب الحضارة العربية الإسلامية ، يضاف إلى المظاهر العديدة ، التى أفرزتها النزعة التوفيقية على روايات الجارم .



باكثير
وعبقرية التاريخ
ـ ١ ـ

تنتهى رواية الجارم « سيدة القصور » ، والبطل يحتضر ، وهو ينشد :ـ

نحن فى غفلة ونوم وللمو	ت عيـون يقظانة لا تنام
قد فزعنا من الحِمام سنينا	واسترحنا لما أتانا الحِمام

وتنتهى رواية باكثير « سيرة شجاع » ، والبطل يحتضر ، وهو يقول :ـ

« انظروا ، انظروا ، ذاك ابنى يقود جيش مصر ، أسد الدين ضرغام يقود جيش التحرير ، الله أكبر ، انهزم جيش العدو ، وانتصر جيش مصر ، انتصر العرب ، وانتصر المسلمون » .

إن النهاية هنا تختلف عن النهاية هناك ، على الرغم من أن الفترة التاريخية فى كلتا الروايتين فترة واحدة ، فترة سقوط الخلافة الفاطمية فى مصر وقيام الدولة الأيوبية .

النهاية فى رواية الجارم هى نهاية مستسلمة ، تعبر عن صرخة شاعر تضيع فى البرية ، أما النهاية فى رواية باكثير فهى نهاية متفائلة ، تعبر عن صيحة فارس شجاع ، أخذ يقاتل من أجل المبدأ والعقيدة ، وينظر وهو يحتضر بعين المستقبل .

ولم يأت هذا الخلاف صدفة ، بل كانت نتيجة لاختلاف الرؤية عند الكاتبين . وقد ألقى هذا الاختلاف بظلالة على كل مظاهر الروايتين ، بداية من العنوان ، وحتى النهاية ، وفيما بين البداية والنهاية .

رواية « سيدة القصور » (١٩٤٤ م) ، تدور حول فترة خطيرة ، تمهد لظهور صلاح الدين الأيوبى ، واسترداده بيت المقدس ، ولكن هذه الرواية لا تحمل خلفية تاريخية ، سوى بعض التقاويم التى تشير ، إلى أن هذه الرواية تبدأ سنة ٥٤٩ هـ ، وتنتهى سنة ٥٦٩ هـ .

وسيدة القصور هى نفسها سيدة الملك ، التى تحدث عنها جورجي زيدان ، فى روايته « صلاح الدين الأيوبى » (١٩١٣م) ، ولم تكن رواية الجارم امتدادا لرواية زيدان

فى تلك الشخصية النسائية ، ولا فى ذلك اللقب المتشابه فحسب ، بل كانت أيضا امتدادا فيما هو أهم من ذلك ، وهو ما يتمثل فى جو الحب والدسائس ، وحياة القصور ، وغير ذلك من مظاهر تطغى على جوهر التاريخ .

وليست سيدة القصور هى البطل الحقيقى للرواية ، ولكن البطل الحقيقى ، الذى يقوم بدور الفتى الأول ، هو الشاعر اليمنى « عمارة » ، وبذلك لا تشذ هذه الرواية عن بقية روايات الجارم ، التى تدور حول شخصية شاعر من أمثال : فارس بنى حمدان ، الشاعر الطموح ، شاعر ملك ، هاتف من الأندلس . ومن هنا زاحم جو الشعر قصة الحب فى تلك الرواية ، وتواردت أشعار عمارة من أول الرواية إلى آخرها ، تأكيدا لهذا الجو الأثير عند الجارم ، والذى يدور حول الشعر والبطولة والنساء ، كما سبق أن ذكرت [1] .

تتابع هذه الرواية قصة عمارة ، خلال مراحل حياته التاريخية : فى اليمن ، ثم فى مكه ، وأخيرا فى مصر ، وهى فى كل تلك المراحل تركز على المشاعر الذاتية ، ففى اليمن تكون ثأرات وعداوات بين عمارة والحرانى ، وفى مصر تتجدد هذه العداوات ، ويسعى الحرانى ، الذى اتخذ اسم زين الدين ، للانتقام من عمارة ، وتشعل باسمة نار العداوة بينهما بسبب دوافع نسائية ، وهكذا نجد الرواية من أولها إلى آخرها تدور حول المشاعر الشخصية ، وعواطف الانتقام ، وروح العداء ، وجو المؤامرات والفتن .

حقا ، إن الجارم قد أشار فى تلك الرواية ، إلى ثورة للعامة يتزعمها علماء الدين (ص ٨٢١) ، وأشار أيضا إلى تكون جماعات سياسية ، بمنزل عمارة تعمل على مقاومة طغيان شاور (ص٨٢٦) ، ولكن مثل هذا يأتى عرضا ، مجرد فقاعة ، سرعان ما تتفثأ داخل تيار الغرام ، وطابع التسلية .

إن عبقرية التاريخ تضيع فى رواية الجارم ، وإن دور صلاح الدين يختفى ، والحس القومى يشحب ، وتنتهى الرواية لا فى حالة ابتهاج ، لأن صلاح الدين تولى تقاليد الحكم ، ولكن فى حالة حزن من أجل زوال الخلافة الفاطمية .

إن الجارم يشير إشارات سريعة إلى البطل شجاع ، وللاسم دلالته . وسرعان ما تنداح هذه الإشارات فى حومة العواطف الشخصية . أما باكثير فهو ينطلق من « سيرة

---

(١) مجلة الفيصل : شعبان سنة ١٤١٣ هـ .

شجاع » ليجسد عبقرية التاريخ الإسلامى ، ومن هنا جاءت روايته مختلفة عن رواية الجارم ، فى الرؤية الكلية ، وفيما يتبع هذه الرؤية من ظواهر ثانوية .

إن باكثير ، كما قلت ، ينطلق من التاريخ العربى الإسلامى ، ليستكشف عبقريته ، وشجاع بن شاور هو عنده صورة للبطل المسلم ، الذى تسنده العقيدة ، ويحركه المبدأ ، وبقية الشخصيات تتعاون معه انطلاقا من تلك العقيدة ، ومن هنا تختفى النوازع الفردية ، والطموحات الشخصية ، وتأخذ قصة الحب نغمة جديدة ، تختلف عن قصة الحب عند زيدان وعند الجارم .

تلك هى المقدمة الأولى .

ـ ٢ ـ

يهمنا فيما نحن بصدده ، ثلاث روايات لباكثير ، هى :ـ

١ ـ سيرة شجاع : وهى تتعرض للصراع ضد الصليبيين .

٢ـ وا إسلاماه : وهى تتعرض للصراع ضد التيار .

٣ ـ الثائر الأحمر : وهى تتعرض للصراع ضد الغزو الأوروبى .

وهى روايات تلتقط لحظة الصراع مع الحضارات الأخرى ، وهى اللحظة نفسها التى انطلق منها جورجى زيدان فى رواياته . إن رواية زيدان « صلاح الدين الأيوبى » ، تقابل رواية باكثير « سيرة شجاع » . وإن رواية زيدان « شجرة الدر » ، تقابل رواية باكثير « وا إسلاماه » . وإن رواية زيدان « الانقلاب العثمانى » ، تقابل رواية باكثير « الثائر الأحمر » .

حقا ، إن اختيار اللحظة التاريخية شئ واحد عند الكاتبين ، ولكن الرؤية تختلف من كاتب إلى كاتب ، وهو اختلاف جذرى يصل إلى حد المعارضة ، فتبدو روايات باكثير ، وكأنها ترد على روايات زيدان ، فإذا كان الأخير ينطلق من لحظة الصراع ، لينتقص من التاريخ الإسلامى ، ويقلل من دور الأبطال ، ويجعل للصدفة التاريخية دورا كبيرا فى ازدهار الحضارة العربية الإسلامية ـ إذا كان زيدان كذلك ، فإن باكثير ينطلق من اللحظة نفسها ، ليصحح رؤية زيدان ويبرز دور الأبطال التاريخيين ، ودور العقيدة كأرضية ثقافية تتحرك فوقها الشخصيات .

إن المقارنة بين روايتى « صلاح الدين الأيوبى » و « سيرة شجاع » تقربنا كثيراً من فهم زاوية الاختلاف عند الكاتبين ، فالروايتان تدوران حول فترة تاريخية واحدة ، وهى لحظة ظهور صلاح الدين الأيوبى ، ليوحد العالم الإسلامى ، ويواجه جيوش الصليبيين ، وينتصر عليهم ، ويسترد بيت المقدس .

ولكن هذا الدور التاريخى لهذا البطل القومى ، يختفى عند زيدان ، ويبدو صلاح الدين مدفوعا بطموحه الشخصى ، ودوافعه الفردية ، ثم تحشره الرواية فى قصة حب يخرج منها خاسرا ، وتفضل عليه الفتاة رجلا من أتباعه ، وكأن كل ما حققه من مجد ، لا يساوى قلامة ظفر فى عين فتاة جميلة .

أما رواية « سيرة شجاع » فإنها مدفوعة من أولها إلى آخرها ، بفكرة الجهاد ضد الصليبيين ، وتنتهى الرواية وهى تعلن انتصار الخير ، ممثلا فى الأبطال المجاهدين ، من مثل نور الدين ، وشمس الدين ، وصلاح الدين ، وضرغام وشجاع بن شاور ، وزوجه سمية . وتؤكد هزيمة الشر ، ممثلا فى الخونة ، والوصوليين ، والدخلاء .

وتلك هى المقدمة الثانية .

ـ ٣ ـ

وخلال تلك المقدمتين ، نصل إلى نتيجة مؤداها أن باكثير قد خطا خطوة كبيرة ، تجاوز بها كلا من زيدان وعلى الجارم .

زيدان يحاول أن ينتقص من الحضارة العربية الإسلامية ، وأن يصورها على هيئة قبائل ، تخرج من ديارها من أجل الغزوات والغنائم ، وأن يبرر نجاحاتها بعوامل خارجية ، تتمثل فى انهيار الحضارات الأخرى ، ووقوعها تحت الفرقة والجدال والظلم ، مما يجعلها عرضة للهزيمة من أية جماعة ، حتى لو جاءت من داخل الصحراء ، تبحث عن السلب والنهب والنساء .

والجارم يقع تحت قبضة قصة الحب ، وجو التسلية ، وإنشاد الشعر ، والأخبار الغنائية ، والمرويات الفكاهية ، والطموحات الفردية ، ونوازع التآمر والمشاعر الشخصية .

ولكن باكثير يختلف عن هذا وذاك ، فهو قد استثار عبقرية التاريخ ، وجعل المضمون مضمونا إسلاميا ، يحرك الأحداث ، ويوجه الشخصيات .

وإذا كان باكثير قد خطا خطوة كبيرة فى مجال المضمون ، فإنه لم يحقق مثلها

فى مجال الشكل ، فهو قد اختار أن يصب مضمونه داخل هذا الشكل الأوروبى للرواية التاريخية ، مما جعله يقع تحت أسر النزعة التوفيقية ، كما سنفصله خلال تحليل رواياته الثلاث : سيرة شجاع ، والإسلاماه ، الثائر الأحمر .

ـ ٤ ـ

ليس البطل فى « سيرة شجاع » هو نور الدين ، ولا شمس الدين ، ولا صلاح الدين ، ولا غيرهم من شخصيات تعج بها الرواية من أولها إلى آخرها . إن البطل الحقيقى فى هذه الرواية هو « العقيدة » ، التى تحرك هؤلاء الشخصيات ، وتقف وراء ردود أفعالهم .

وليس الصراع فى هذه الرواية ، بسبب تضارب المصالح والأهواء ، ولا هو بسبب الدوافع السياسية ، أو الوطنية ، أو الاجتماعية ، أو الطبقية ، أو القومية .

إن الصراع هنا دائما حول « المبدأ » ، الذى يعلو على كل علاقة ، حتى لو كانت علاقة القربى ، أو النسب .

يدور حوار فى نهاية الرواية ، بين شاور وابنه على النحو التالى :ـ

ـ كلا ، لست ابنى ، بل أنت عدوى .

ـ وماذا جعلنى عدوك ، وقد كنت أحبك ، إلا خيانتك .

ـ أكفف عن ذكر الخيانة يا وغد ، فما أنا بخائن .

ـ ومراسلاتك لملك الفرنجة ، واتصالاتك به ، ألا يعد ذلك خيانة .

فالعقيدة هنا تعلو فوق كل رابطة ، حتى لو كانت رابطة الابن بأبيه ، إن شجاعاً يقف ضد أبيه ، وإن « أبا الفضل » يقف ضد شاور ويؤلب الجماهير عليه ، على الرغم من أن زوجتيهما شقيقتان ، وعلى الرغم من أن شجاع بن شاور ، قد أصهر اليه وتزوج من ابنته سلمى ، لأن الدوافع فى هذه الرواية ، تعلو فوق كل اعتبار ، وتتخطى المصالح الموقوتة ، والروابط البشرية .

ومن هنا يتمحور الصراع فى هذه الرواية حول معسكرين : معسكر الخير ، ويمثله أبو الفضل ، وجماعة المصلحين ، وضرغام ، وشجاع ، وسمية ، ونور الدين ، وشمس الدين ، وصلاح الدين ، وغيرهم ممن يضعون « المبدأ » فوق كل اعتبار .

أما المعسكر الآخر ، فيمثله شاور ، وابن الخياط ، والخليفة العاضد ، والإفرنج ، وغيرهم ممن تدفعهم المصالح الشخصية حول السلطة والمال .

فالصراع إذن حول عقيدة أو لا عقيدة ، وهو لا يقبل بذلك أنصاف الحلول ، إنه أشبه بالصراع بين الخير والشر فى ملحمة التاريخ البشرى ، ومن هنا بدت الشخصيات مع أو ضد ، لا تقبل التردد ، ولا تحس بالضعف ، ولا تحاول حتى الترجيح بين الأمرين .

٤ ــ ١

أشرنا فى الكتاب الثالث من « الوسطية العربية » إلى أهل الحل والعقد ، وذكرنا بأنها جماعة تتكون من المتخصصين ، فى العلوم الدينية أو فى غيرها ، وتقوم بدور التوجيه ، سواء للطبقة الحاكمة أو للطبقة المحكومة ، فهى تبصر الطبقة الحاكمة من ناحية ، وتوجه الطبقة المحكومة من ناحية أخرى ، وهى فى كلتا الحالتين تقوم بدور المهيمن ، لأنها تنطق بقوة العقيدة ، التى تعلو فوق كل طبقة ، وتتجاوز كل اعتبار شخصى ، وذكرنا أيضا فى « تمهيد أول » من هذا الكتاب ، بأن هذا النظام الوسطى بين الحاكم والمحكوم ، إنما هو إفراز طبيعى للتاريخ الإسلامى ، يقدم مصطلحاته الخاصة من مثل الشورى والحسبة . وهو بهذه الخصوصية يختلف عن النظام النيابى الغربى ، وأيضا عن نظام الأحزاب الشيوعية ، لأن مثل هذه الأنظمة إنما تقوم على سيطرة الدهماء . أما نظام الحل والعقد ، فهو يقوم على فكرة الجماعة المستنيرة ، وكل ما هو مطلوب أن تقوم هذه الجماعة بدور المهيمن ، سواء على الطبقة الحاكمة ، أو على الطبقة المحكومة ، وهى لا تستمد هذه الهيمنة من اعتبارات شخصية ، أو من وجاهة طبقية ، أو من امتيازات قبلية ، ولكنها تستمدها من العقيدة ، التى تخضع لها كل الطبقات . سواء كانت من طبقة الحاكم ، أو من الطبقة المستنيرة ، أو من طبقة المحكومين .

ويلتفت باكثير فى روايته تلك ، إلى فكرة أهل الحل والعقد ، ولكن تحت عنوان جديد هو « جماعة المصلحين » ، وهى جماعة أسسها أبو الفضل ، من مختلف الطوائف والعلماء ، تجتمع سراً فى داره ، وتنظر فى الأحداث الجارية ، وتصل إلى قراراتها عن طريق الشورى .

وتتناثر أخبار هذه الجماعة على مختلف صفحات الرواية (مثلا الصفحات : ٢٣ ــ

١٣٩ ـ ١٥٤ ـ ١٩١ ـ ٢٢٢ ـ ٢٢٩ ـ ٢٨٩ ـ ٣٣٣) ، وتقوم بدور مؤثر على الأحداث ، فهى تقود العامة ، وتوجه الثورات ، وتتصل بنور الدين ، أو بشمس الدين ، أو بصلاح الدين ، تقدم لهم المشورة ، وتبصرهم بالعواقب ، وتنبههم إلى قوة الشعب ، وتتابع خطواتهم خطوة خطوة .

وتأتى الرواية إلى آخرها ، وقد انتصر « العهد الجديد » ، الذى التحم فيه الفكر مع التنفيذ ، فقد انضم أسد الدين إلى هذه الجماعة ، وأخذ يحضر اجتماعاتها فى دار أبى الفضل ، ويشارك فى الحوار ، ويصغى إلى المشورة ، حتى نجح هو وابن أخيه صلاح الدين فى القضاء على الخونة والمتآمرين ، وممهدا للنظام الجديد ، الذى يقوم على أسس مستقاة من مسيرة التاريخ الإسلامى ، وتتمثل فى دور أهل الحل والعقد ، كدور وسيط بين الطبقة الحاكمة والطبقة المحكومة .

٤ ـ ٢

وكانت النتيجة أن بدت الرواية فى خصوصية ، تميزها عن رواية زيدان ، وأيضا عن رواية الجارم ، وعن كثير من الروايات التاريخية التى عرفت حتى عصره ، ويمكن أن نحدد ملامح هذه الخصوصية على النحو الآتى :ـ

أ ـ صورة المرأة الملتزمة .

ب ـ البطولة الجماعية .

جـ ـ روح المقاومة .

وسنتناول كل ملمح بشئ من التفصيل .

٤ ـ ٣

لم تعد صورة المرأة صورة للتسلية والمتعة ، ولم تمتلئ رواية باكثير بقصص الجوارى وحريم القصور ، كما هو الحال فى رواية زيدان ، أو بقصص الغرام وسيطرة الأهواء الفردية ، واستبداد العواطف البشرية ، كما هو الحال فى رواية الجارم .

إن صورة المرأة هنا منتزعة من التقاليد الإسلامية ، وتخضع لنداء العقيدة أكثر مما تخضع لإغراء العاطفة ، إن سمية هى صورة للمرأة الملتزمة ، فهى ابنة أبى الفضل ، وتلقت على يديه العلم والحكمة ، ونزعت إليه فى كثير من صفاتها الخلقية ، إنها

تختلف عن صورة زبيدة فى رواية « غادة رشيد » ، والتى هى صورة للجمال الجسدى ليس غير ، وكأنها تمثال من المرمر لا يثير سوى الغرائز ، أما سمية فقد كانت « تبدو للناظر من رقتها ولينها ، كأنها قارورة من قوارير الزينة ، مصنوعة من البللور الهش ، تتصدع من أهون رجة ، وتتكسر من أيسر صدمة ، غير أنها تنطوى على شجاعة فى القلب ، وقوة فى الإرادة ، تظهران عند الشدائد والملمات ، فإذا قارورة الزينة هذه ليست من رقيق البللور ، بل من أصلب المعادن كلها ، من الماس » .

ومن هنا تبدو شخصيتها قوية وفعالة ، هى امتداد لصورة الصحابيات ، ممن تحدثت عنهن الرواية ، فى حوار بين أبى الفضل وشجاع (ص٢٧١) ، يؤكد فيه شجاع على دور الصحابيات فى معركة الجهاد ، وأن هذا الدور كان لا يقف عند حد تضميد الجرحى ، أو تشجيع المجاهدين ، أو تقديم الخدمات ، بل كان يصل إلى حد المشاركة الفعلية فى ميادين القتال .

وقد ظلت هذه الصورة الفعالة لسمية ، منبثة خلال الروايه من أولها إلى آخرها فهى تقدر فى زوجها شجاع دفاعه عن العقيدة ، وهى تكشف الخونة ، وتتجسس لصالح المسلمين ، وتتدرب على شئون القتال ، وتنتهى الرواية وهى فى موقف إيجابى تستل فيه سيفا ، وتطعن العبد الذى حاول أن يقتل زوجها ، ولا تتركه حتى يتحول إلى جثة باردة .

ومن هنا اتخذت قصة الحب فى تلك الرواية بعداً آخر ، فهى لم تعد مقصودة لذاتها ، ولما تثيره من متعة وتسلية ، وإرضاءً للعواطف والغرائز ، بل أصبحت تدور فى إطار من التقاليد العربية الإسلامية ، فسمية ترضى بالزواج من شجاع ، حين سمعته وهو فى مجلس أبيها ، يدافع عن العقيدة ، وهى تخلص له بعد الزواج ، وتسانده فى جهاده ضد الشر والخونة .

وقد غير هذا البعد من العناصر التقليدية لقصة الحب ، فالخيانة والدسائس أخذت مفاهيم جديدة ، إن العاشقين قد تزوجا ، وهما معاً قد أخلصا للعقيدة ، فاختفت الوشاية والمناورة بمعناهما التقليدى عند زيدان ، وأصبح الخائن هو من يخون العقيدة ، يسارع الزوجان بالوقوف ضده ، حتى لو كان أبا أو صهرا .

٤ ـ ٤

ذكرنا أول هذا الكلام إن بطل الرواية ، ليس هو شجاعا ، ولا نور الدين ، ولا صلاح الدين ، ولا غيرهم ممن يمثلون البطولة الفردية ، وأكدنا أن البطل الحقيقى فى تلك الرواية هو العقيدة التى تحرك الشخصيات ، وتقف وراء ردود الأفعال ، أو بعبارة أخرى : إن البطولة الجماعية هى سمة تلك الرواية .

دار حوار فى أوائل الخمسينيات من هذا القرن ، فجره كتاب « فى الثقافة المصرية » ، حول البطولة الفردية والبطولة الجماعية فى الرواية ، وقد أدان الكثيرون ، وخاصة بعد المد الشيوعى ، البطولة الفردية ، ورأوها نتاجا للمجتمع البورجوازى الرأسمالى ، الذى يقوم على الأنانية والحرية الفردية ، وفى مقابل ذلك أكدوا على البطولة الجماعية ، التى تعلى من روح الجماهير ، ومن ديكتاتورية الطبقة العاملة ، وضربوا أمثلتهم على ذلك من واقع الأدب الروسى فى ظل الواقعية الاشتراكية ، ومن الأدب العربى الذى سار على درب الواقعية الاشتراكية ، وأشادوا بنوع خاص برواية « الأرض » لعبد الرحمن الشرقاوى ، وفضلوها على الكثير من روايات نجيب محفوظ ، ولم يكن منطلقهم الكشف عما تحويه هذه الرواية من قيم فنية ، ولكن فقط لأنها تحرك الفلاحين فى مجموعات ، تثور ضد « المأمور » رمز السلطة .

ولكن رواية « سيرة شجاع » تقدم صورة للبطولة الجماعية ، التى لا تحاكى الرواية الروسية ، ولا تنطلق من الواقعية الاشتراكية ، ولكنها تعتبر امتدادا لروح التاريخ الإسلامى ، والشخصيات فى تلك الرواية لا تسعى إلى الإعلان عن نفسها ، ولا إلى التركيز على تطلعاتها الفردية ، إنها دائما تحاول أن تحرك الجماهير ، وهى لا تخاطب فى تلك الجماهير غوغائيتها ، ولا تثير فيها روح الحقد ، ولا تحاول أن تسيطر عليها خلال وعى زائف ، ولكنها تخاطب فى تلك الجماهير عقيدتها ، وتثبت فيها صفات التعاون والحب ، وتغرس فيها وعيا حقيقيا ، ينميه أبو الفضل وجماعة المصلحين .

وقد حفلت الرواية بالإشارة إلى الروح الجماعية ، والتركيز على المقاومةالشعبية ، أبو الفضل ينبه أسد الدين إلى الاعتماد على قوة الشعب (ص ١٦٥) ، وأسد الدين بدوره يستثير هذه القوة ، ويوجهها ضد الإفرنج (ص١٧٠) ، وشجاع يتجه نحو المقاومة الشعبية ، ويشكل فرقا قتالية من الشعب ، مرة يسميها فرقة الفتيان المصريين ، وثانية فرقة الفسطاط ، وثالثة فرقة الموت ، وغير ذلك مما يمثل روح المقاومة الجماعية فى تلك

الرواية ، وهى روح تعمل من أجل العقيدة ، ويسيرها المبدأ ، وليست روحا حاقدة تعمل من أجل البطن ، وإشباع الغرائز ، وحب السيطرة والقتال ، وفرض ديكتاتورية الطبقة العاملة .

٤ ـ ٥

ابتداء من السفر الثالث فى الرواية ، أخذ المؤلف يتحدث عن العهد الجديد ، وهو يعنى بذلك الدولة الجديدة ، التى أسسها فى مصر أسد الدين ، وابن أخيه صلاح الدين الأيوبى ، بعد أن قضيا على النفوذ الفاطمى ، واستفزا قوة الشعب ، وشكلا الأسطول المصرى ، ومهدا السبيل بذلك لاسترداد بيت المقدس .

ومن هنا أخذت المفردات تتوالى لتعبر عن تلك الروح الجديدة ، التى تتمثل فى المقاومة والبناء والتغير ، وتواردت مفردات من مثل : الثورة ـ الشعب ـ العهد الجديد ـ الرخاء ـ جيش ـ إصلاح ـ مجاهد ـ مناضل ـ قوة ـ أسس ـ أغاث ـ استقلال .

وتأتى النهاية فتؤكد هذه الروح النضالية ، حقا هى نهاية مأساوية ، تنتهى بقتل الأبطال أو جرحهم أو القبض عليهم ، وهى بذلك تشبه النهاية فى مآسى شيكسبير ، التى يقتل فيها الأبطال أو ينتحرون ، ولكن هذا من باب الشبه فى الظاهر فقط ، وحقيقة الأمر أن النهاية فى رواية باكثير هى من باب المعارضة للنهاية فى مآسى شيكسبير ، لأن المأساة فى « سيرة شجاع » محكومة بروح التاريخ الإسلامى ، وملونة بملحمة الصراع بين الخير والشر ، فالأبطال فيها لاينتهون مقابل لاشئ ، ولكنهم ينتهون فداء للمبدأ ، وانتصارا للخير ، ان شجاعاً يجابه أباه ، ويقف ضد توازعه الشريرة ، ويفقد الأب صوابه ، ويأمر العبد بقتل ابنه ، وتتدخل سمية وتطعن العبد طعنة قاضية ، وينتهى مصير الأبطال فى ملحمة الصراع بين الخير والشر ، ولكن بعد أن تشير الرواية إلى طريق الخير ، وتجعل شجاعاً يلفظ نفسه الأخير ، وهو ينظر بعين المستقبل ، ويتطلع إلى ابنه فى الغيب ، ويهتف بشعار « الله أكبر » .

٤ ـ ٦

استفز باكثير عبقرية التاريخ مضمونا ، ولكنه لم يستطع أن يستفزها شكلا ، فباح التراث ببعض أسراره ، وأخفى عنه بعضها الآخر ، ووقع تحت قبضة النزعة التوفيقية ، فجعل يقدم رجلا ويؤخر الأخرى ، مما كان له أثر على البنية الفنية فى الرواية نتبينه على النحو الآتى : ـ

أ ـ التمسك بالمنهج التاريخى ، الذى يقوم على عرض التاريخ ، فى تسلسل زمنى ، يرتبط بحكاية ، لها بداية ونهاية .

ب ـ صورة العهد القديم الذى يسعى الأبطال للقضاء عليه ، أكثر سيطرة على بنية الرواية ، من صورة العهد الجديد .

جـ ـ صورة الشخصيات التى ترمز إلى الشر (شاور مثلا) ، أكثر حضورا من صورة الشخصيات التى ترمز إلى الخير (شجاع مثلا) .

د ـ إجهاض إمكانات الشكل التاريخى ، من سرد وشعر ونزعة تعليمية .

هـ ـ وفى الوقت نفسه لم تتطور قدما ، إمكانات الشكل التقليدى ، من حوار وصراع وتمثيل للموقف .

٤ ـ ٧

الشكل الفنى فى عالم الأدب ، يتخطى الحدود الزمنية ، فهو ليس نتاج جيل معين ، ينتمى إلى فترة تاريخية معينة ، ولكنه نتاج الأجيال جميعها ، ويعبر عن القاسم المشترك فى رؤيتها للوجود والإنسان . لقد ظلت القصيدة العربية القديمة ، تفرض بنيتها ، منذ العصر الجاهلى ، وحتى العصر الحديث ، ومروراً بالعصورر المختلفة ، لأنها بنية لم تأت من فراغ ، بل أتت تعبيرا عن رؤية الأجيال مجتمعة على مدى العصور التاريخية .

والأمر قد يكون غير ذلك مع المضمون ، لأنه يمثل المادة الأولى قبل أن تتشكل فى القالب الفنى ، ومن هنا يمكن أن تخضع لفترة زمنية محددة ، ويمكن أن تكون من نتاج جيل واحد ، محدود بزمن تاريخى ، له بداية وله أيضا نهاية .

إن إنجاز باكثير فى رواية « سيرة شجاع » يتمثل فى المضمون دون الشكل ، ومن هنا وقعت هذ الرواية تحت قبضة « التسلسل التاريخى » ، وتحولت إلى رصد لتاريخ حياة « شجاع بن شاور » ، بداية من الصراع بين شاور وضرغام فى السفر الأول ، وحتى مقتل شجاع فى السفر الثالث والأخير ، ومرورا بمراحل حياة شجاع المختلفة ، وهو يتزوج من سمية ، وهو يحارب العهد القديم ممثلا فى الخلافة الفاطمية ، وهو يؤيد العهد الجديد ممثلا فى الدولة الأيوبية .

إن مفهوم باكثير لكلمة « السيرة » ، التى وردت فى عنوان الرواية ، إنما هو مفهوم تاريخى ، أكثر منه مفهوما فنيا ، فالسيرة عنده تعنى ذلك المعنى الذى فهمه لها القدماء ، من أمثال ابن هشام ، وهو معنى يتابع سيرة النبى ، أو الصحابة ، أو التابعين ، أو غيرهم من رجال التاريخ البارزين ، ويترجم لحياتهم منذ البداية وحتى النهاية .

وهو معنى يختلف عن مفهوم السيرة فى الأدب الشعبى ،وهو مفهوم يتخطى الحواجز الزمنية ، ويجمع بين شخصيات تنتمى إلى عصور مختلفة ، عنترة مثلا ، فى سيرته الشعبية ، يتحول إلى بطل إسلامى ، ويحارب الفرنجة ، لأن الفنان الشعبى لا يهدف إلى تأريخ حياة ، ولكنه يهدف إلى الرؤية المشتركة ، التى تواطأت عليها الأجيال المختلفة .

إن مفهوم السيرة عند الفنان الشعبى ، أقرب إلى عالم الفن منه إلى حقائق التاريخ ومن هنا اكتسب حرية أكبر ، فهويخترع الأحداث ، وهو يفيض فى الخيال ، وهو يبدع عناصر فنية ، تعمل فى مجموعها على خلق هذا الجو الملحمى ، الذى ينتزع القارئ من صرامة الواقع ، وينقله إلى عالم من الخيال ، يحقق فيه مالم يستطع أن يحققه فى دنيا الواقع .

ولكن باكثير فهم من السيرة معناها التاريخى ، وتمسك بالتسلسل الزمنى فى حياة الأبطال ، ولم يستطع أن يغامر فى أجواء السيرة بمعناها الملحمى ، الذى يقوم على تشكيل واقع جديد ، يقوم على عنصر الخيال ، والمبالغة فى الخطوط ، واحتدام الصراع بين الخير والشر .

٤ ـ ٨

الرواية إذن تتابع سيرة شجاع بالمفهوم التاريخى ، وهى حريصة على تغطية المراحل الحياتية ، حتى لو أدى ذلك إلى أن تقف الرواية عند مرحلة العهد القديم ، أكثر مما تقف عند مرحلة العهد الجديد .

إن حياة شجاع تنتهى زمنيا ، قبل أن يبسط صلاح الدين نفوذه ، ويسترد بيت المقدس ، ويرفع شعار « الله أكبر » ، ومن هنا نرى فى الرواية ، خضوعا للمنهج التاريخى ، تقف كثيرا عند تصدع القديم ، فتصور الخلاف على الحكم ، والنزاع بين شاور وضرغام ، ومؤامرات القصر ، وخيانات ابن الخياط ، وتدخل الإفرنج . ولا تقف

عند الجديد إلا فى الأسطر الأخيرة ، وعلى هيئة حلم لشجاع ، وهو يحتضر يتخيل فيه ابنه يقود جيش التحرير ، ويرفع شعار « الله أكبر » .

وتلك نتيجة من نتائج سيطرة المضمون ، تؤدى إلى أن الرؤية تضع الأستار الحديدية للحواجز التارخية ، وكل مايستطيعه الكاتب حينئذ أن يرنو بخيالاته وراء هذه الحواجز ، متطلعا إلى الفجر الجديد .

٤ ـ ٩

« ـ ولكن أنت ياسيدى سيصمك الناس بالخيانة .

ـ لأن يصمنى الناس بالخيانة ، والله يعلم حسن نيتى ، خير لى من أن يحسبونى بطلا ، وأنا عند الله خائن .

فسكت شجاع مليا ، كأنما ألقمة شاور حجرا ، ثم عاد فقال :ـ

ـ لكن لو أمكنك إرضاء الناس أيضا ، كان أفضل . ألا تجد يا سيدى مخلصا من قتال هؤلاء المسلمين .

فغضب شاور حينئذ وقال له :ـ

ـ إن شئت أن تقاتل معهم ، فاذهب إليهم ، إنى على يقين من أمرى ، والله مطلع على سرى . فما أبالى ما يقول الناس ، ولا أبالى أن تكون أنت معى أو علىّ ، سأعتبرنى قد فقدتك يوم فقدت طيئا وسليمان ،وكأن ضرغاما قد ذبح أبنائى الثلاثة فما لبث شجاع أن استعبر وقال :ـ

ـ كلا يا سيدى ، سأكون معك ، حاشاى أن أتخلى عنك ، والله يغفر لى ولك وللمسلمين جميعا » .

تلك عينة من نوعية الحوار ، الذى يتوارد فى ثنايا الرواية ، بين شاور وابنه شجاع ، ويبدو فيه شاور مسيطرا ، لماحا ، بعيد الغور .

أما صورة شجاع خلال الرواية ، فهى تبدو ساذجة ، فحين تلم به المواقف فانه ينطرح فى حجر أمه ويبكى كالطفل (ص١٦٧) ، أو يضطرب ثم يستسلم ويستكين (ص٢٨٠) ، وهو لا يستطيع أن يدرك غور والده ،ولا أن يتفهم إشاراته ، ولايفيد من تجاربه معه ، فهو دائما مخدوع ، حسن الظن به ، يكرر معه نفس الأخطاء .

وليس الأمر يقف عند حد المقارنة بين شاور وشجاع ، بل هو يتعداه إلى بقية شخصيات الرواية ، إن شخصية شاور تبدو أكثر حضورا حتى من شخصيات تاريخية بارزة ، مثل نور الدين ، وشمس الدين ، وصلاح الدين .

فالرواية من أولها إلى آخرها ، تمتلئ بحضور قوى لشاور ، فهو يخادع ، ويتآمر ، ويتولى الوزارة ، ويتعدى على أعدائه ، وهو دائما فى حركة لا يهدأ ، مرة يتصل بالإفرنج ، وأخرى يتصل بنور الدين ، وهو على أى حال يدافع عن مواقفه ، ويسيطر على كل من حوله ، بمن فيهم الخليفة الفاطمى نفسه ، حقا هو يسقط فى النهاية ، ولكن القارئ لا يصل إلى ذلك ، إلا بعد أن يكون قد تشبع بشخصيته ،وامتلأ بمواقفه وحضوره .

٤ ـ ١٠

كان باكثير هو الوحيد بين كتاب عصره ، المهيأ لاقتحام ميدان الشكل التاريخى ، فهو قد حفظ القرآن الكريم منذ الصغر ، وهو قد تثقف ثقافة تراثية عميقة ، وهو قد استفز عبقرية التاريخ فى جانبه المضمونى .

ومن هنا نراه قد وقف عند عتبات هذا الشكل التاريخى ، فهو يكثر من عنصر الوصف والسرد (انظر الصفحات : ٧ ـ ١٧ ـ ١٩ ـ ٢٩ـ ٥٠ ـ ٧٠ ـ ١١٠ ـ ١٢٧ ـ ١٣٥ ـ ١٤٩ ـ ١٩٥ ـ ٢٠٧) . وهو كذلك يتكئ على عنصر التسجيل والوثائق ، ويشير إلى البيانات والبلاغات والمنشورات (انظر الصفحات : ١٦ ـ ١١٥ ـ ٣٠٨) . وهو فى كل ذلك يستخدم لغة جزلة ، تعتمد على تراكيب القدماء ، وتقتبس من القرآن الكريم (انظر الصفحات : ١٧ ـ ٢٥ ـ ٥٢ ـ ٧٣ ـ ٧٩ ـ ١١٩ ـ ١٣٤ ـ ١١٨ ـ ٢٠٧ ـ ٢٨٢ ـ ٣١٨ ـ ٣٢٦) .

ولكن كل هذه الإمكانات لم تتطور حتى غايتها ، لأن المؤلف لم يقصد إلى الشكل التاريخى عن وعى ، وإنما هى أشياء تواردت كإسقاطات من ثقافته التراثية ، فبدت نافرة لم تتوظف فى البنية الفنية ، وجاءت لغته ثابتة لم تتطور من حال إلى حال ، إنها هى هى ، سواء كانت لغة نجوى ، أو حوار ، أو صراع .

ومن هنا أدان النقاد فى عصره مثل هذه الإمكانات ، ورأوها إخلالا بالبنية الفنية للرواية . ولعلهم محقون فى ذلك إلى حد كبير ، لأن باكثير اختار أن يقدم كل ذلك ،

خلال الرواية التاريخية التى تقوم على تقاليد الشكل الأوروبى ، والتى تضيق بالسرد ، وتدخل المؤلف ،والاقتباس ، والنزعة التعليمية ، واللغة الرصينة ، وطرق التسجيل ، وترى فى كل ذلك حدا من عنصر المشاكلة للواقع ، الذى يتطلب من الرواية أن تتحدث عن نفسها ، ولا تدع أحدا يتحدث عنها ، حتى لو كان المؤلف نفسه .

٤ ـ ١١

يقول باكثير (ص٧٩) :ـ

« ويدأ شجاع يناجيها ، فتجيبه هى فى حياء واقتضاب ، واستمر يناجيها فأخذ لسانها ينطلق شيئا فشيئا ، وماهى إلا لحظات حتى اطرد الحديث بينهما ، وتسلسل ، وعجبا كيف استطاعا أن يتحاورا كل هذا الحوار ، وقد كانا يظنان منذ قليل أن ليس بينهما شئ يقال » .

هنا إمكانية أن يتحول هذا الموقف السردى ، إلى حوار بين الشخصيتين، ولكن المؤلف يجهضه بالحديث عنه ، دون أن يتركه ينمو ، ويتحدث عن نفسه .

ويقول فى موضع ثان (ص٢٤٠) :ـ

« وبينما كان العهد الجديد ماضيا فى طريقه من إصلاح إلى إصلاح .. إذا مقالة سوء سرت بين الناس ، فتهامسوا بها برهة ، ثم أخذوا يلغطون إلا من عصم الله » .

وهنا إمكانية أيضا أن يجسد هذا اللغط ، خلال حوار يدور بين عامة الناس ، ولكن باكثير يجرد هذا الموقف من كل خصوبته ، ويحوله إلى وصف من إنشاء المؤلف .

ويقول فى موضع ثالث (ص ٢٧٧) :ـ

« وتنازع قلبه عاطفتان متناقضتان ، إحداهما ترغب فى اكتشاف سر أبيه ، والأخرى تشفق أن تطلع منه على مكروه ، فقرر بعد لأى أن يعمد أولا إلى مناقشة أبيه فى شأن العهد الجديد ، لعله يستطيع أن يغير رأيه » .

وهنا إمكانية لكى يحتد الصراع داخل شجاع ، وأن يعمق المؤلف من أبعاده ، ويحلل نوازعه ، ويصور تضارب مشاعره ، ولكن كعادته يجهض كل ذلك بالوصف والسرد .

وغير ذلك من إمكانات ، يمكن أن تنمو من خلالها الرواية التقليدية ، وأن تتحول

إلى حياة ماثلة قد تفوق الحياة الواقعية ، ولكن المؤلف يجهض كل ذلك ، كما أجهض من قبل إمكانات الشكل التاريخي ، ويقع تحت إصر النزعة التوفيقية ، فلاهو أخلص للشكل التاريخي واستغل إمكاناته ، ولا هو أيضا اخلص للشكل الأوروبي واستغل إمكاناته .

- ٥ -

تقع رواية « وا إسلاماه » تحت إصر التسلسل التاريخي ، فهي تتبع تاريخ حياة قطز ، منذ أن كان نطفة في ظهر والده، حتى علا نجمه ، وأصبح سلطانا على مصر .

إن الفصول الأربعة الأولى ، تتعرض لجهاد جلال الدين(خال قطز) ضد التتار وقد استنجد بخلفاء بغداد فلم ينجدوه ، ومن هنا أخذ يحارب ملوك الإسلام ، ويسقط دولهم وينكل بهم ، فانتقم الله منه ، وهزمه التتار ، وأسروا ابن أخته (قطز) ، وابنته جهاد ، وباعوهما في سوق الرقيق ، واختلط عقل جلال الدين ، حتى أصابه سهم من رجل كردي مجهول ، كان جلال الدين قد قتل شقيقه في إحدى معاركه ضد الممالك الإسلامية .

ويتابع باكثير منذ الفصل الخامس ، قصة محمود (قطز) وجهاد (جلنار) ، بعد أن بيعا في سوق الرقيق ، وخلال تعبيرات تغري بالسرد والتاريخ ، من مثل : « مات جلال الدين ، ولم يعلم عن محمود وجهاد ، إلا أنهما اختطفا فبيعا لأحد تجار الرقيق بالشام ، أما كيف اختطفا ، وماذا لقيا بعد ذلك ، فبقي سرا مكتوما عنه إلى الأبد ، وتفصيل ذلك ... » ، « ومرت السنون سراعا ، وتوالت الأحداث تترى ، وانقضت لهما في بيت الشيخ غانم المقدس عشرة أعوام أو تزيد ، نميا فيها وترعرعا حتى بلغ قطز مبلغ الرجال ، وبلغت جلنار مبلغ النساء » .

وابتداء من الفصل الثاني عشر ، يأخذ نجم قطز في الظهور ، فقد أنعم عليه الخليفة بلقب نائب السلطنة ، وزوجه شجرة الدر من وصيفتها جلنار ، ثم بعد ذلك يخلع الخليفة ، ويصبح سلطانا ، ويستعد لملاقاة الصليبيين والتتار .

كان من الممكن أن تنتهي الرواية عند الفصل الرابع عشر ، وقد انتصر قطز في عين جالوت ، ورفع راية الإسلام ، وأخذ يستمطر الرحمة على الشهداء ، وهو يتلو قول الله تعالى : **﴿ ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا ، بل أحياء عند ربهم يرزقون ﴾** .

ولكن التسلسل التاريخي يفرض على المؤلف فصلين ، فيضيف الفصل الخامس عشر ، ليرصد جهاد قطز فى الشام ، وهو يقضى على فلول التتار ، ويضيف الفصل السادس عشر والأخير ، ليسجل نهاية حياة قطز على يد صديقه بيبرس .

٥ ـ ١

ولا يظن القارئ خلال هذا العرض ، أن البطل الرئيس فى الرواية هـو قطـز ، لأن « العقيدة » هى التى تمثل البطولة الحقيقية ، ومن هنا لم يكن عنوانها « قطز » ، ولم تكن من رواية الشخصيات ، التى تعنى بالكشف عن البطولة الفردية . إن عنوان الرواية كان « وا إسلاماه » ، إشارة إلى هذا الشعار الذى كان يردده المسلمون ، فى معاركهم ضد الصليبيين وضد التتار .

فالرواية إذن تكشف عن البطولة الجماعية ، التى تسيرها العقيدة الإسلامية ، وفى ظل هذا الوضع ، اتخذ « عالم الدين » صورة مستمدة من أنظومة التاريخ الإسلامى ، التى سبق أن شرحناها فى تمهيد الكتاب الثالث « نحو وسطية معاصرة » ، والتى يلعب فيها أهل الحل والعقد ، واسطة العقد بين العامة من ناحية ، والخاصة من الناحية الأخرى ، فيقومون بتوجيه العامة ونصح الخاصة .

وتلك هى وظيفة عالم الدين فى روايات باكثير ، كما نراها ممثلة عند أبى الفضل فى رواية « سيرة شجاع » ، وعند أبى البقاء البغدادى فى رواية « الثائر الأحمر » ، وعند عز الدين بن عبد السلام فى رواية « وا إسلاماه » .

إن عز الدين بن عبد السلام مثال بارز ، يجسد دور عالم الدين فى ظل الأنظومة الإسلامية ، فهوالذى يقف وراء سلوك قطز ، ينصحه ، ويقدم له الفتاوى الشرعية ، ويبصره بالعواقب ، ومن هنا نجحت رسالة قطز ، ولم تنحرف نحو الاستبدادية والمجد الشخصى ، واستطاع أن يقضى على التتار وعلى الصليبيين ، وأن يهيئ لقيام إمبراطورية إسلامية عظيمة ، يتعايش فيها الفكر والسيف جنبا إلى جنب .

إن صـورة عالم الدين فى رواية باكثير ، مغايرة للصورة التى تواترت عند طه حسين ، وأمثاله ممن ساروا على النسق الأوروبى ، وسخروا من عالـم الدين وسموه « رجل الدين » ، إشارة إلى احترافه للدين ، كوظيفة يستغلها الساسة فى تخدير العامة وإخضاعهم للسلطة .

وهذا الاختلاف إنما يأتى من وضعية هذا الرجل فى الأنظومتين ، فهو فى الأنظومة الأوروبية انحرف إلى وظيفة رجل دنيا ، يستغل الدين لمصالحه ومصالح طبقته ، مما جعل المفكرين والأدباء يصورون هذا الرجل فى صورة منفرة ، تحول الدين إلى أفيون للشعوب ، والأمر يختلف كثيرا مع وضعية « عالم الدين » فى ظل الأنظومة الإسلامية ، فهو كما ذكرنا فى الكتاب السابق يمثل الحلقة الوسطى ، التى تربط بين طبقة الحكام وطبقة المحكومين ، ولولاها لتاهت كل من الطبقتين مما يصيب الأنظومة فى عمودها الفقرى .

٥ ـ ٢

ولكن باكثير صب مضمونه فى قالب الشكل الأوروبى ، فكان أن وقع تحت قبضة النزعة التوفيقية ، التى انتهت إلى انتصار الشكل الأوروبى على حساب المضمون الإسلامى .

ولم يكن الانتصار للشكل الأوروبى ، فى صورته التى انتهت عند كبار المبدعين ، وحددها كبار النقاد . بل كان فى صورته الهابطة و التى انتهت عند جورجى زيدان ، وتشكلت من مزيج من التأثيرات الشعبية ، والرواية المترجمة ، والرواية البوليسية ، مما ألقى بظلاله على رواية « وا إسلاماه » ، وانعكست على بعض الظواهر الآتية :ـ

١ـ قصة الحب .

٢ ـ نبوءة المنجم .

٣ ـ تأثيرات شيكسبير .

٤ ـ شحوب البديل .

٥ ـ ٣

إن قصة الحب بين محمود وجهاد تحتوى على الكثير من تأثيرات زيدان ، فهما من بيت ملكى ، ومن أسرة نبيلة ، وقد وقعا تحت الأسر ، فسمى الأول باسم قطز ، وسميت الأخرى باسم جهاد ، ولكن الله يهيىء لهما تابعا أمينا ، يحرص عليهما ، أو على حد تعبير المؤلف « يرعاهما رعاية بالغة ، ولا يألو جهدا » ، وغير ذلك من عناصر قد تواردت من قبل فى روايات زيدان ، وفى السير الشعبية ، وتدور حول العاشقين ،

والتابع الأمين ، والعناية بالبطل ، والمرأة التى تتلثم فى زى فارس حتى تنقذ زوجها ، وهى عناصر فى عمومها تتسم بالمبالغة ،والمفاجآت ، ودور الصدفة .

٥ ـ ٤

تنبأ العراف بأن الأمير محمود (قطز) ، سوف يهزم التتار هزيمة ساحقة ، وسيصير فى النهاية ملكا عظيما ، وقد تألم جلال الدين لهذه النبوءة ، فقد كان يطمع أن يكون الملك فى ولده ، أما فى ولد أخته فلا ، وهم بقتل الغلام ، لولا أن الأمير ممدود والد قطز يذكره بأنه لا يعلم الغيب إلا الله ، وبأن المنجمين يكذبون ، وبأن الملك لن يخرج بأى حال من آل خوارزم .

وعلى الرغم من أن المؤلف يشكك فى نبوءه العراف ، خلال تعبيرات تعنى أن الأمر بيد الله ، إلا أن هذه النبوءة تفرض سطوتها على أحداث الرواية . وتتحقق فى النهاية ، ويصير قطز ملكا عظيما ، وهي من تأثير الروايات المترجمة التى تعطى للقدر بمعناه الإغريقى ، قدرا من السطوة ، لا ينفع فى رده ذكاء ، ولا اجتهاد ، ولا دعاء ، ولا عبادة .

٥ ـ ٥

باكثير له ثقافة إنجليزية واسعة ، فهو قد تخرج فى قسم اللغة الانجليزية بجامعة القاهرة ، وهو على معرفة جيدة بشيكسبير ، ترجم له ، وكتب على غراره .

وقد ألقى شيكسبير بظلاله على هذه الرواية ، ويمكن أن نشير من باب المثال إلى موقفين ، أحدهما يتمثل فى ظهور الموتى للأحياء ، والثانى يتمثل فى النهاية المأساوية لأبطاله .

فقد ظهر خوارزم لابنه جلال الدين ، كما ظهر الأب لابنه فى مسرحية هاملت ، مع فارق يعكس الخلفية الثقافية عند كل كاتب ، فالأب يظهر عند باكثير ليوبخ ابنه على مافعله بالمسلمين ، ويهديه إلى الطريق القويم ، أما عند شيكسبير فهو يظهر ليدفع ابنه نحوالانتقام من عمه ، الذى قتله ، وتزوج الملكة ، وجلس على العرش من بعده .

وغالبا ماينتهى مصير الأبطال عند باكثير إلى نهاية مفجعة ، كتلك النهايات التى نراها فى مآسى شيكسبير ، إن جلال الدين يصاب فى النهاية بالجنون ، وإن قطز تنتابه فى النهاية أحزان سوداوية ، يقول عنها المؤلف :ـ

« طغى الحزن الجبار على تلك النفس القوية فوهنت ، وعلى تلك العزيمة الماضية فكلت ، وعلى تلك الهمة الطائرة فهيض جناحها ، وعلى ذلك الرأى الجميع فانتقض غزله ، من بعد قوة أنكاثا » .

٥ ـ ٦

لم يستنفر باكثير المضمون الإسلامى حتى غايته ، هو وقف عند حد مقاومه العدو الخارجى ، والهتاف بشعار « وإسلاماه » ، والاستبسال من أجل العقيدة ، ولكنه لم يقدم البديل ، ولم يجعل دعوة عز الدين بن عبد السلام تفرض نفسها على الساحه كبديل ، وتتحول إلى أرضية للرواية ، تسمح « للعهد الجديد » بأن يفرض معالمه ، لقد شغلته الأنقاض عن البناء ، ومحاربة لصوص الظلام عن التطلع لتباشير الفجر الجديد .

ـ ٦ ـ

وتؤكد رواية « الثائر الأحمر » على المضامين التراثية أكثر من غيرها ، فهى تنتقد النظام الرأسمالى ، والنظام الشيوعى ، فى محاولة للتأكيد على النظام الإسلامى ، كبديل منتزع من التاريخ ، ويشبع حاجة الجماهير .

تتكون هذه الرواية من أربعة أسفار ، كل سفر يبدؤه المؤلف بآيات من القرآن الكريم ، تلخص محتواه .

فهو يبدأ السفر الأول بالآية الكريمة « وإذا أردنا أن نهلك قرية أمرنا مترفيها ففسقوا فيها ، فحق عليها القول ، فدمرناها تدميرا » .

وهو فى هذا السفر يتحدث عن طغيان كبار الملاك ، وانصرافهم إلى الاحتكار والاستغلال ، ويبين أنواع الظلم التى يتعرض لها الإنسان فى ظل هذا النظام الفاسد ، مما دفع الكثيرين ، إلى الخروج على النظام والتمرد والسرقة والسطو .

وهو بذلك ينتقد النظام الرأسمالى ، وعلى الرغم من أنه قد بدأ هذا السفر بالآية الكريمة ، إلا أنه يدين النظام الرأسمالى من وجهة نظر الماركسية ويستخدم مفردات مثل البورجوازية وغيرها من كلمات كانت شائعة فى عصره ، فى ظل سيطرة النفوذ الشيوعى .

ويبدأ السفر الثانى بالآيتين الكريمتين ﴿ **واتل عليهم نبأ الذى آتيناه آياتنا فانسلخ منها فأتبعه الشيطان فكان من الغاوين . ولو شئنا لرفعناه بها ولكنه أخلد إلى الأرض واتبع**

هواه ، فمثله كمثل الكلب ، إن تحمل عليه يلهث أو تتركه يلهث ، ذلك مثل القوم الذين كذبوا بآياتنا ، فاقصص القصص لعلهم يتفكرون ﴾ .

وهو هنا يشير إلى عبدان الذى هرب من ظلم الرأسمالية ، وانصرف إلى العلم ولكنه ، لظروف خاصة فى تربيته الأولى وماعاناه من قسوة على يد زوجة أبيه ، وقع تحت سيطرة ميمون بن قداح .

ويفيض المؤلف فى شرح دعوة ميمون ، وفى دور اليهود ، ويركز على مبادئها الهدامة ، وخاصة التحلل والإباحية الجنسية ، ويوحى بالربط بينها وبين النظام الشيوعى فى العصر الحديث ، ويكرر مفردات العنف والقسوة ، ويبرز دلاله اللون الأحمر ، كما نرى فى عنوان « الثائر الأحمر » .

ويبدأ السفر الثالث بالآية الكريمة ﴿ **إن الله يأمر بالعدل والإحسان وإيتاء ذى القربى وينهى عن الفحشاء والمنكر والبغى يعظكم لعلكم تذكرون ﴾** .

وهذا السفر يكاد يكون تطبيقا عملياً للسفر الثانى ، فإذا كان عبدان يمثل الجانب النظرى للقداحية أو الماركسية ، فإن حمدان يحاول أن يطبق هذه المبادئ من خلال مجتمع القرامطة .

أما السفر الرابع والأخير فهو يبدؤه بالآيات الكريمة ﴿ **والله فضل بعضكم على بعض فى الرزق ، فما الذين فضلوا برآدى رزقهم على ما ملكت أيمانهم فهم فيه سوآء ، أفبنعمة الله يجحدون ﴾ . ﴿ ضرب الله مثلا عبدا مملوكا لايقدر على شئ ومن رزقناه منا رزقا حسنا فهو ينفق منه سرا وجهراً هل يستوون الحمد لله بل أكثرهم لا يعلمون ، وضرب الله مثلا رجلين أحدهما أبكم لا يقدر على شئ ، وهو كل على مولاه أينما يوجهه لا يأتى بخير هل يستوى هو ومن يأمر بالعدل وهو على صراط مستقيم ﴾** .

وباكثير فى هذا السفر الأخير يقدم تجربتين عمليتين ، كبديل للنظام الرأسمالى الفاسد كما شرحه فى السفر الأول . وهما تجربة حمدان ممثلة فى القرامطة ، والأخرى ممثلة فى تجربة أبى البقاء البغدادى والتى تقوم على مبادئ إسلامية .

ويوازن باكثير بين التجربتين : تجربة تقوم على أفكار خارجية يلعب فيها اليهود دورا كبيرا ، وتعتمد على التآمر والعنف والإباحية ، وهو بذلك يرمز إلى النظام الشيوعى .

أما التجربة الأخرى فهى تقوم على التراث ، وتخاطب الجماهير ، وتقوم على قدر

كبير من التعاطف بين الأغنياء والفقراء ، دون استغلال وأنانية من جانب ، ودون حقد وعنف من الجانب الآخر ، وهو يرمز بذلك إلى الحل الإسلامى .

وينحاز باكثير إلى الحل الإسلامى ، ويجعل حمدان فى النهاية يدرك خطأه ، ويزيل الستار الحديدى الذى كان يمنع الجماهير من أن تتخذ قرارها ، وفعلاً تندفع الجماهير متخطية الستار الحديدى ، ومنحازة إلى أبى البقاء البغدادى . ويسقط النظام الشيوعى فى رواية باكثير قبل أن يسقط على أرض الواقع .

ويقتنع حمدان نفسه بتجربة أبى البقاء البغدادى ، ويهمز جواده ميمماً نحوه ، وفى طريقه يلتقى بصديق قديم له ، ويدور بينهما حوار يصممان فيه على السير نحو أبى البقاء البغدادى ، وتنتهى الرواية بهذا السطر الأخير :ـ

« ومضى الصديقان القديمان فى طريقهما حتى حجبهما الظلام » .

٦ ـ ١

ولكن النزعة التوفيقية تلقى بظلالها على الرواية خلال المظهرين الآتيين :ـ

أ ـ فهى تركز على التجارب الفاشلة ، أكثر مما تركز على البديل الإسلامى المقترح .

ب ـ وهى تتردد بين الشكل العربى والشكل الأوروبى ، مما أفقد الرواية هويتها .

٦ ـ ٢

الرواية تطرح حلا نابعاً من الداخل ، وتصور هذا الحل على صفحاتها فى تجربة عملية تثبت نجاحها .

لكن لا يزال هذا الحل يطرح فى حذر وتردد .

فالبديل الآخر ، المتمثل فى الحلول الخارجية ، يخصص له المؤلف أكثر من فصلين ، وتكاد الرواية تكون وقفا على هذا البديل ، حقا ، إنها تنتهى بفشله ، ولكن بعد أن يعايشه القارئ خلال صفحات طويلة .

ويأتى الحل الإسلامى دون تفصيل . حقا هو حل مقترح ومفصل ، ولكن القارئ لايحس بحضوره ، فالمكان فى بغداد وما حولها غائم ، وصورة الثقافة العربية الإسلامية غير واضحة ، وتتحرك الشخصيات وكأنها معلقة فى الهواء ، دون جذور تمسكها ، سوى بضعة أفكار مطروحة حول حق الفقير فى المال .

وقد يقال إن كل هذا مطروح فى الكتب ، وإن النظرة الإسلامية متاحة لمن يطلب تفصيلاتها عند العلماء والفقهاء . ولكن هذا حق فى حقل الدراسات الأدبية التى تكفى فيها الإحالة إلى المصادر المعتمدة . أما العمل الروائى فهو شئ آخر يختلف عن ذلك ، هو يحاكى الحياة ، ويضاهى الموقف ، ويجسد الواقع ، ويصور الفكرة . هو باختصار يبعث الفكرة وكأنها معيشة فى الحياة . أما الإحالة والسرد والاعتماد على معلومات القارئ ، فهو يحيل العمل الأدبى إلى عظام معروقة ، تفتقد ماء الحياة .

وتأتى النهاية فتضعف من الإحساس بحضور البديل الإسلامى ، فهى تأتى خلال حوار مبتسر بين الصديقين ، يتحدثان عن أبى البقاء البغدادى ، ويصممان على الالتحاق به . ويأتى السطر الأخير فيزيد من تعمية هذا الحل . إن الصديقين قد عرفا طريقهما ، وهذا بداية الوجود الحقيقى ، وبداية الفرح والاستبشار ، والفن الروائى فى مثل هذه الحالة ، يملك الكثيرمن الإيحاء الذى يجسد الشعور داخل الشخصية ، ولكن الإيحاء الوحيد فى السطر الأخير لم يجئ لصالح البديل المقترح ، فقد حجب الظلام الصديقين وهما يتجهان نحو أبى البقاء ، إن العثور على الطريق واليقين ، لا يتناسب مع حالة الظلام والتردد والتوجس .

إن الموقف يركز على نقد البديل المستورد ، ويستهلك طاقته فى الوقوف ضد هذا البديل ، هو لم يتخلص بعد من الشراك ، ولا يزال يدور فى فلك الآخر ، حقا هو ينتقده ولكن لا يستطيع الخلاص منه ، أو لعله ، لا شعوريا ، لايفكر فى الخلاص منه ، إنه موقف متمرد أكثر منه موقفا ثوريا ، يرفض الدخيل ، ولا يقدم البديل . أو بعبارة أصح يقدم البديل فى صورة مترددة حذرة ، لا تفرض سلطانها على صفحات الورق ، إرهاصا بفرض هذا السلطان على أرض الواقع .

٦ ـ ٣

يقف باكثير فى منتصف الطريق متردداً ، يخطو خطوة نحو الحل الإسلامى ولكن يلوى عنقه إلى الوراء ، فالطريق مخوف ، وقطاعه ينبثون فى كل عطفة .

وقد انعكس هذا على بنيته الفنيه فى مظهرين يرتدان معاً إلى جذور واحدة .

فهو لم يتملك بعد الشكل العربى ، ووقف عند حد المضمون ، وظن أن إنجازاته تتمثل فى بعض الاقتباسات التراثية ، وفى استخدام بعض المفردات الغريبة ، التى تصل إلى حد التقعر والتكلف .

والأمثلة على ذلك كثيرة نشير إلى بعضها :-

« كانت هذه الأفكار تهدر فى رأس عبدان وهو يجوس خلال المزرعة » .

« فقال حمدان محتدا : لا حق لك أن تسخر بى فى قصر سيدى ، إنى ما أطلب منه إلا أن يوصى العامل بالاهتمام بقضيتى وزملائى ثم [illegible] ص٥» .

« فمثله كمثل الريح تهب على سطح الماء ، دون أن تبلغ قراره ، فتثير أواذيه ، وتتلاعب بأثباجه » .

« وإنه ليرى ابن الخطيم خاصة عنوانا لطغيان هذا السلطان ، فإذا نجح فى هدم هذا الجانب المشمخر من بنيانه ، فربما تيسر للناس أن يأتوا على سائر جوانبه من القواعد » .

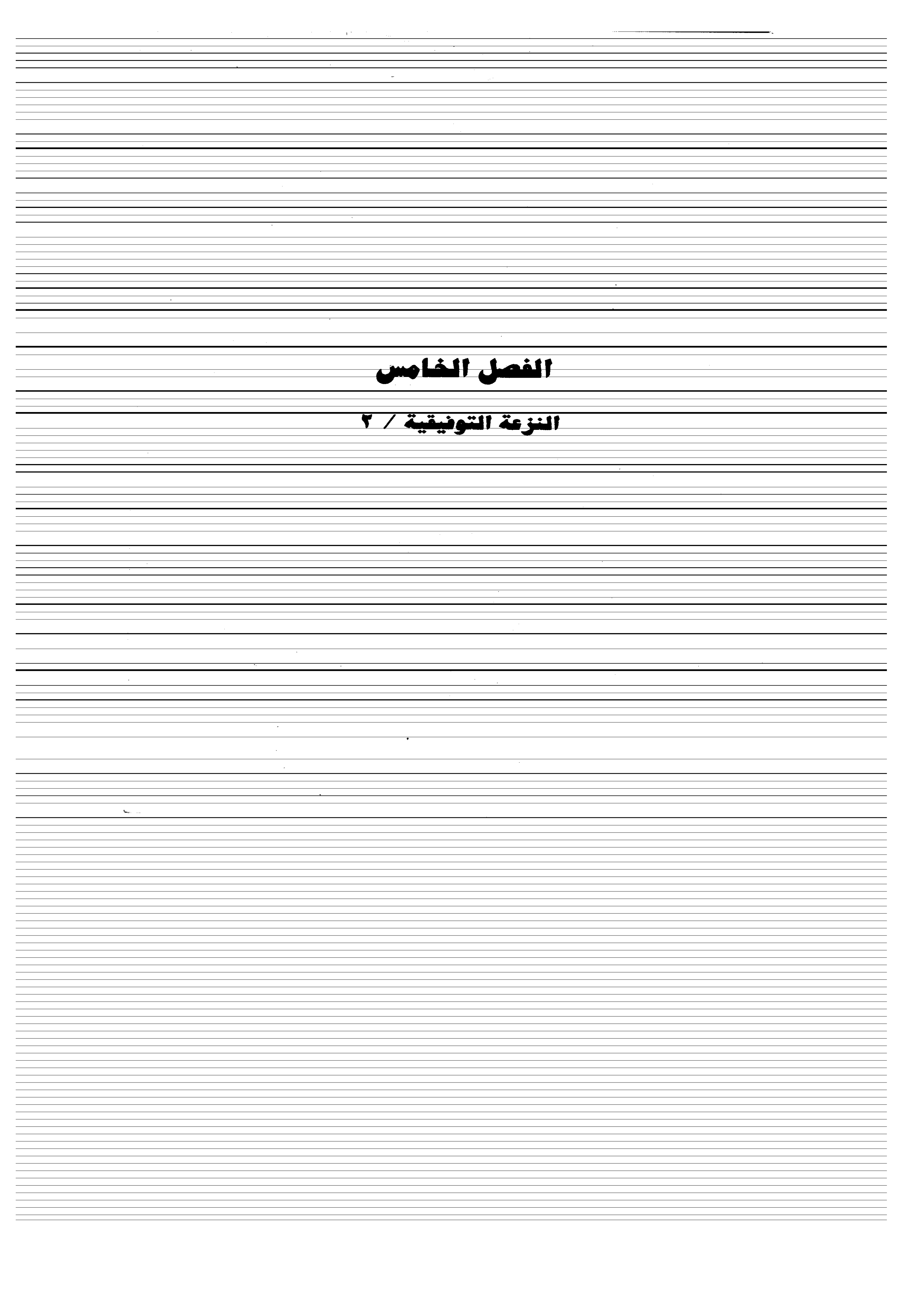
« ياليتنى حملته لرشده ، ثم ألده عجلا يخور ، أو جروا يعوى ، أو خنوصا يقبع » .

إن مثل هذه المفردات تأتى مقحمةومتكلفة ، لا تندمج فى بنية الشكل العربى ، إنها مجرد ذرات ملقاة على الشكل الخارجى من باب الزخرفة والتزيين ، والشكل العربى بنيان متكامل ، تمثل اللغة جزءاً فيه ، يتفاعل مع التطعيمات الأخرى فى بنية متماسكة .

هذا هو المظهر الأول لموقف باكثير فى منتصف الطريق وقد انعكس على بنيته الفنيه ، أما المظهر الثانى فيتمثل فى أنه اختار الشكل الأوروبى ، الذى كان سائدا فى ذلك الحين بين أبناء جيله . وأعنى بذلك الشكل التقليدى ، الذى يقوم على محاكاة الواقع ، فالشخصيات والمواقف والحوار وكل شئ فى العمل الروائى يجب أن يتصف بالمثول والحضور ، لأنه باختصار هو واقع بديل .

ولكن باكثير لم ينجح فى تملك هذا الواقع البديل ، أو هذا الشكل الذى يوهم بالواقع الحقيقى ، فقد أسرف فى السرد التاريخى والحرص على الوقائع التاريخية ، فهناك [illegible] أحداث كثيرة نقلها باكثير عن الأخبار التاريخية فى عهد المعتصم ، وكان يكفى حدث منها للإيحاء بما يريد لولا حرصه على سرد التاريخ ، وكل هذا أثر على بنية هذا الشكل التقليدى ، فبدا الحوار متكلفا ، والتفصيلات كثيرة ، والحدث الروائى قليل .

وكل هذا يعكس الموقف المتردد والحذر لباكثير ، فلاهو من أهل اليمين تماما ، ولا هو من أهل اليسار تماما ، ولكنه من أصحاب النزعة التوفيقية .



الفصل الخامس

النزعة التوفيقية / ٢



- ١ -

ليس صدفة أن يتماثل العنوانان ، عنوان هذا الفصل والفصل الذى سبقه . فكلاهما ينزعان من قوس واحد ، وكلاهما ينتهيان إلى شوط واحد .

كلاهما قد انحدرا من معطف الشكل الأوروبى ، الذى يصور الواقع خلال تقاليد فنية ، أنتجت فى النهاية ما اصطلح النقاد على تسميته بالشكل التقليدى ، الذى يحتفظ بسماته الفنية ، سواء كانت الرواية هى الرواية التاريخية ، التى شغل بها الفصل السابق ، أو كانت هى الرواية المعاصرة ، التى شغل بها هذا الفصل .

وكل الفرق بين الرواية التاريخية والرواية المعاصرة ، من منظور الشكل التقليدى (الواقعى) ، أن الأولى تتحدث عن واقع قد صنع ، أما الأخرى فهى تتحدث عن واقع يصنع ، وماعدا ذلك فكلتاهما تخضعان لفكرة محاكاة الواقع ، وماتفرضه هذه الفكرة من مصطلحات نقدية ، من مثل تصوير الشخصيات ، وتمثيل الموقف ، وواقعية الحوار ، ومشاكلة الزمن الخارجى (الشمسى) من حيث البداية والذروة والنهاية .

وقد انتهى العنوانان أيضا ، عنوان هذا الفصل والفصل الذى سبقه إلى شوط واحد ، أو بعبارة أكثر وضوحا : انتهت الروايتان ،سواء كانت الرواية التاريخية ، أو كانت الرواية المعاصرة ، إلى انتصار النموذج الأوروبى ، فى رؤاه الفلسفية وقوالبه الفنية .

كانت الرواية التاريخية ، تأخذ موضوعها من الواقع التاريخى ، ثم تصبه فى القالب الأوروبى ، وكذلك كانت الرواية المعاصرة تأخذ موضوعهامن الواقع المعاصر ، ثم تصبه فى القالب الأوروبى ، فهما إذن يوفقان بين مضمون من واقع حضارة ، وشكل من واقع حضارة أخرى . وقد خضع هذا التوفيق لقانون الصراع الحضارى ، الذى يجعل الحضارة الغالبة هى التى تشكل فى النهاية الحضارة المغلوبة ، فى رؤاها الفلسفية وقوالبها الفنية .

- ٢ -

وقد لمس « جيب » فى دراسته المبكرة عن الرواية المصرية ، هذه المحصلة النهائية للنزعة التوفيقية ، وسماها « حصان الدريئة » ، الذى يحمل إلى المجتمع المصرى الاهتمامات الأوروبية ، أو Materialism على حد تعبيره [(١)] .

(١) Studies on Civilazation of Islam .

ـ ٣ ـ

وكان طه حسين هو « حصان الدريئة » ، الذى نجح إلى حد كبير فى تمرير النموذج الأوروبى إلى العالم العربى .

أكاد لا أجد كاتبا عربيا مثل طه حسين ، فى حماسته الشديدة للحضارة الأوروبية ـ وهى حماسة امتدت إلى نظرياته ، وكتاباته الإبداعية ، ومواقفه الشخصية والسلوكية .

وتكشف أوراقه الخاصة التى أودعنى إياها الدكتور محمد حسن الزيات ، عن عمق الصلة مع الدوائر الاستعمارية واليهودية فى ذلك الحين ، ونختار من بين هذه الأوراق خطابين ، لهما دلاله خاصة ، أولهما خطاب خاص ، كتب فى ٢٦ ابريل سنة ١٩٣٥ ، وهو موجه إلى « عزيزى الدكتور طه حسين ، من W .A Smart ، السكرتير الشرقى بدار المندوب السامى ، يشكره على إهدائه كتاب « الأديب » ، ويرجوه أن يبلغ احتراماته الوافرة للسيدة الفاضلة قرينته أما الآخر فقد كتب فى ٢ يوليو سنة ١٩٣٩ ، وهو موجه إلى « حضرة صاحب العزة الدكتور طه حسين بك » من الحاخام الأكبر ، وفيه يؤيد روابط الولاء التى تجمع بينهما وكلا الخطابين يشيران إلى « الجهة » ، التى يستمد منها طه حسين الدعم والتى هى مسئولة بالدرجة الأولى عن « علو صوته » ، وانتشار نفوذه وانجذاب الناس نحوه .

٣ ـ ١

لو وقف الأمر عند حد التعريف بالحضارة الأوروبية لهان .

لقد فعلها من قبله الطهطاوى ، وقدم لنا صورة باريس وكأنها سبائك الذهب ، كما يوحى عنوان كتابه « تخليص الإبريز فى تلخيص باريز » .

ولكن شتان بين المنهجين .

الطهطاوى يعرفنا بالحضارة الأوروبية ، بشئ كثير من الحنان ،وكأنه الأب يقدم لابنه الدواء ، قد يقسو فى بعض الأحيان ، وقد يكون الدواء مرا في بعض الاحيان ، ولكنه فى النهاية يهدف إلى أن يرى ابنه معافىً ، يواصل نشاطه ، ويكون امتداداً له فى صورة جيل جديد .

أما طه حسين فقد كان عاصفة هوجاء ، تريد أن تثأر وأن تنتقم . يكشف الجزء

دار المستشرق البستاني

رقم :

القاهرة في ٢٦ ابريل سنة ١٩٣٥

خاص

عزيزي الدكتور طه حسين

تحية واحتراماً . وبعد فقد
تسلمت مع مزيد الشكر كتاب "الأديب"
الذي تفضلتم باهدائه الي وانى لشاكر لكم
حسن عواطفكم كما وانى اهنئكم على ادبكم
الوافر واسلوبكم الفريد البديع وعلى ما
تقومون به من جهود صادقة في سبيل
الأدب العربي . وختاماً أرجو التكرم بتبليغ
احتراماتي الوافرة للسيدة الفاضلة قرينتكم .
وتفضلوا بقبول خالص
الاحترام الخالص

W. A. Smart

صورة الخطاب الاول

حاخامخانة مصر
مكتب الحاخام الاكبر

حضرة صاحب العزة الدكتور طه حسين بك

تحية واحتراما وبعد فاني اقدم لعزتكم مع هذا نسخة من كتاب
"الى جان جيونو" تاليف جان جوزيبوفتش مهداة من المؤلف الى عزتكم اعترافا
بمايكنه من عواطف التقدير والاعتبار لشخصكم المحترم .
واذ انتهز هذه الفرصة لتأييد روابط الولاء ارجو ان تتفضلوا بقبول
خالص تحياتي وفائق احتراماتي .

مصر في ٢ يونيو سنة ١٩٣٩

الحاخام الاكبر

صورة الخطاب الثاني

الأول من الأيام عن مدى ما عاناه طه حسين فى حياته الأولى ، من إهمال للأم التى كانت تلقيه على أرض المطبخ كأنه الشمامة على حد تشبيهه ، ومن تقريع للأب ، ومن أنانية للأخ ، ومن سخرية للأخوات ، ومن تعنيف لسيدنا فى الكتاب ، كل ماحوله قاس يريد أن يلتهمه دون رحمة .

ولم يتعال طه حسين على هذه الظروف ، أو يلتمس لها مبررا ، أو يبحث عن الوجه الآخر . الذى يتمثل فى تضحية الأسرة ، التى هيأت له العناية والتعليم ، ودفعت به رغم فقرها إلى القاهرة فى صحن الأزهر الشريف بل وقع تحت قسوة هذه الظروف ، وصور كل هذه الشخصيات فى صورة منفرة ، تثير أسوأ الذكريات ، ويود طه حسين أن يقطع معها كل صلة ، حتى لو كانت صلة الأب ، أو الأخ ، أو القريب .

الصورة الجميلة الوحيدة التى يحرص عليها ، هى صورة زوجه الباريسية التى تتحول إلى ملاك يثير الرحمة ، ويبدل بؤسه نعيما ، ويأسه أملا ، وسخطه رضا ، على حد تعبيره فى نهاية الجزء الأول من الأيام ، وهو يخاطب ابنته بأسلوب غنائى ، كأنه قصائد الشعراء تتغنى فى المثل العليا .

وهنا نصل إلى خاصية تسللت إلى عصب طه حسين ، وكأنه الوسواس يكرره فى مناسبة وفى غير مناسبة ، فهو دائما يكثر من المقارنة بين صورتين : صورة الحياة فى بلاد الشرق وصورة الحياة فى بلاد الغرب .

ودائما تكون هذه المقارنة عنيفة ، لا تهدف إلى البناء ، ولا يلطفها الحنان فهو يرى الناس فى بلاده صورة للهمجية والتخلف ،وكأنهم الوحوش فى الغابة وعلى العكس يرى الناس فى بلاد الغرب ، صورة للتحضر والرقى ، وكأنهم الملائكة يسعون فى الأرض .

وهو يهدف من هذه المقارنة ، إلى أنه لا خلاص لبلاد الشرق ، إلا أن تأخذ بالحضارة الأوروبية ، فى خيرها وشرها ، وفى حلوها ومرها ، كما يقول فى كتابه « مستقبل الثقافة فى مصر » .

وقد تحولت هذه المقارنة الجارحة إلى الوسواس فى عصب طه حسين يفرض نفسه عليه فى مؤلفاته ، وإبداعاته ، وتشبيهاته ، وصوره الفنية ، ومواقفه الأسرية والسلوكيه .

٣ ـ ٢

وروايته « شجرة البؤس » صورة ، كما يقول ، لمصر في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، وهي تغير ثيابها ، فتتخلص من الطراز القديم ، وتستبدله بطراز أوروبي جديد .

كثير من الأدباء قد صوروا هذه الفترة ، بنبرة أسى على القديم ، وهو يختفي بقيمه وطرازه ، حتى « نيرفال » ، وهو رحالة فرنسي ، يرصد هذا التغيير ويصيح ، كما ذكرت في الكتاب الأول ، صيحته المشهورة ، بأن القدر قد رمى بسهامه ، وانتهى كل شيء .

والأمر غير ذلك عند طه حسين ، فهو يرصد هذا التغيير بابتهاج شديد وكأنه الكاهن يتلو أناشيد النصر ، وأهازيج الفرح ، لأن هذه الأحداث على حد قوله في الرواية « قد خلقت مصر خلقا جديدا ، وبدلتها من خمولها القديم نباهة ، ومن جمودها القديم نشاطا » ص (١٥٨).

هو يصور الصراع بين القديم والجديد ، خلال ثلاثة أجيال .

الجيل الأول (جيل الأجداد) قد اطمأن إلى القديم ، ولا يستطيع أن يعي التغييرات الجديدة ، أو على حد تعبير عبد الرحمن : ـ

« لست أدري ما الذي سلط علينا هذه الشياطين ، فقد كنا آمنين وادعين موفورين . ثم أصبحنا ذات يوم وإذا الشر يأخذنا من جميع أقطارنا ، شياطين يأتوننا من يونان ، وشياطين يأتوننا من إيطاليا ، وشياطين يأتوننا من فرنسا ، وشياطين يأتوننا من بلاد الإنجليز » .

والجيل الثالث (جيل الأحفاد) قد اطمأن إلى الجديد ، واختلف إلى المدارس الجديدة ، وأخذوا يرطنون بلغات أجنبية ، ويتزيون بأزياء أجنبية ، ويتسمون بأسماء أجنبية .

أما الجيل الأوسط (جيل الآباء) فقد كان ضحية هذ الفترة ، وجنى من ثمار شجرة البؤس . وهو جيل لم يستطع أن يعي الجديد ، ولا أن يطمئن إليه ، وهو في الوقت نفسه بدا يراجع الكثير من المسلمات التي ورثها عن آبائه ، إن خالداً مثال لهذا الجيل ، ترك نفسه لأوامر الشيخ ، يأمره بأن يتزوج من نفيسة فيتزوجها ، ويغرس في بيته

شجرة البؤس ، ويأمره بأن يتزوج من منى فيتزوجها ، ويغرس فى بيته شجرة السعادة ، ولكنه بدأ يختلف إلى القاهرة ، ويرى شوارعها الجديدة ، ويقارن بينها وبين شوارع مدينته الصغيرة ، ولم يقف عند هذا الحد ، بل أخذ يقارن بين قبح زوجه (نفيسة) ، وبين الجمال الذى يراه حوله ، وهو فى كل مقارنة يخرج « مقسم النفس بين نوعين من الشعور » على حد تعبير المؤلف .

الصراع إذن فى حقيقته يتمحور حول جيل الأجداد وجيل الأحفاد .

جيل الأجداد لا يتخذون القرار بأنفسهم ، بل يتخذه الشيخ نيابه عنهم ، يأمرهم فينصاعون وهم يرددون الآية الكريمة « وما كان لمؤمن ولا مؤمنة إذا قضى الله ورسوله أمرا ، أن يكون لهم الخيرة من أمرهم » .

أما جيل الأحفاد ، فقد لقنتهم حياتهم الجديدة الدرس ، وتعلموا كيف يتمردون على الشيخ وعلى الآباء ، ويتخذون قرارهم بأنفسهم ، ويدافعون عن هذا القرار ، ولا يتخلون عنه ، مهما حاول الأب أو جد الشيخ .

يرى جيل الأجداد أن هذا عقوق من الأحفاد وكفر واتباع للهوى ، ويرى جيل الأحفاد أن هذا تعليم وتنوير . أما المؤلف فهو يتحاز إلى الجيل الجديد ، ويرى أن الشيخ هو الذى غرس شجرة البؤس ، حين أمر خالداً بأن يتزوج من نفيسة ، وظل طيلة الرواية يتابع ثمار هذه الشجرة ، التى امتدت فى فروع الأسرة ، وعانى منها النساء بنوع خاص ، وتنتهى الرواية ومنى تقول لزوجها فى صوت ساخر بعض الشئ : « إن شجرة البؤس مازالت تؤتى ثمارها » .

طه حسين إذن لا يبحث عن نقطة الالتقاء بين الأجيال ، ولكنه يبحث عن نقطة « القطيعة » بين الأجيال ، إن الرواية تنتهى والجيل الجديد قد اتخذ قراره ، وقاطع الجيل القديم ، وحزم أمتعته ، وتساءل عن مواعيد القطارات .

« ولكنه وجد فى بيته مقاومة ، لم يعهدها من قبل ، فهم قد أقبلوا على حقائبهم يهيئونها ، وهم يتحدثون بالقطر التى سيركبونها ، ليعود كل منهم إلى موطنه الذى يعمل فيه ، وهم يؤذنون الأسرة بأن الصلة بينهم وبينها مقطوعة » .

إن هذه الجملة الأخيرة تمثل وضعية الحضارة العربية فى العهد الحديث ، وهى وضعية قائمة فى صميمها على القطيعة بين الأجيال ، فالقطار الذى هو حديد يمشى على حديد كما يصفه طه حسين ، لا يعرف الرحمة ، إنه ينفث الدخان الأسود دون

مراعاة للشعور ، هو رمز للقطيعة بين الأجيال ، فيحمل فى جوفه الجيل الجديد ، وقد غادروا الأسرة دون أسف ولا تردد .

٣ ـ ٣

ولو كان الأمر يقف عند هذا الحد لهان .

ولكن طه حسين يتجاوزه إلى حد السخرية من « الثوابت » التى يعتنقها الجيل القديم ، فهو يسخر من عقيدته ، ويرى فى تدينه نوعا من الهروب من المسئولية ، أو من البحث عن التبريرات ، إن هذا الجيل القديم يردد العبارات المحفوظة ، التى تتحول إلى « شماعة » يعلق عليها أخطاءه وسلبيته ، وذلك مثل :ـ

« اللهم لا نسألك رد القضاء ، ولكن نسألك اللطف فيه » ، « ولا حول ، ولاقوة إلا بالله العلى العظيم » ، « حسبنا اله ونعم الوكيل » ، « سبحان الله » ، « الحمد لله » ، « الله أكبر » ، « لا إله إلا الله » .

وترد مثل هذه العبارات كثيراً فى مواقف الرواية ، لتحول الدين ، من منظور طه حسين ، إلى شماعة ، أو إلى أفيون يخدر الشعوب ، ويجعلها فريسة للأحلام والخيال ، تشتد الأزمة على أبى خالد على ، وبدلا من أن يواجهها بمسئولية ، نراه يقصر فى شئونه ، ويهرب إلى دينه كنوع من الأحلام :ـ

« مجتهدا فوق كل شئ فى صلاته وعبادته وتوسله إلى الله ، أن يضع عنه هذا الإصر الذى يثقله ، وأن يرده إلى خير ما كان فيه ، من أيام السعة والرخاء ، ولكن أبواب السماء كانت كأنما أغلقت من دونه ، أو كان الله يسمع دعاءه ، ويجيبه إلى خير مما يطلب ، فقد كان يطلب دراهم ودنانير ، يؤدى بها بعض دينه ، ويشترى بها لبنيه وبناته وأزواجه ، الغذاء والكساء والحذاء ، ولكن الله كان يقبل صلواته ، ويسمع دعواته ، ويدخر له بهن قصوراً فى الجنة ، على هذه الأنهار التى تجرى فيها الماء لذة للشاربين ، ويجرى فيها اللبن والعسل والخمر ، ويقام عليها من القصور ، مالا عين رأت ، ولا أذن سمعت ، ولا خطر على قلب بشر » .

وتتوارد مثل هذه الأساليب المراوغة ، انطلاقا من هجوم الكتاب الغربيين على الدين ، ودعوتهم إلى الحرية والتنوير خارج الدين ، لأنه يستلب من الإنسان وعيه وقدرته على مواجهة المشكلات .

وقد يكون لهؤلاء الغربيين عذرهم ، لأن الدين فى واقعهم قد تفرغ من محتواه ، وتحول إلى تابع فى ركب السلطان ، يوظفه فى التأثير على العامة ، واستلاب تمردهم وتطلعهم إلى التغيير .

ولكن مفهوم الدين فى الحضارة العربية الإسلامية ، يختلف عن ذلك ، فهو من ناحية يمثل جوهر هذه الحضارة ، وهو من ناحية أخرى يحث المرء على أن يعى التغييرات حوله ، وأن يبذل جهده ما استطاع ، ويحس بأن هناك قوة عليا تحفظه ، وتحميه من التعثر ، وتدفعه إلى تكرار التجربة من جديد .

وقد اختفى الجيل القديم ، وأفسح الطريق أمام الجيل الجديد ، لأنه لم يستطع ان يعى التغيرات حوله ، واكتفى بأن يردد من العبارات ما تدفعه إلى الاستسلام والتواكل .

وطه حسين يجعل سقوط هذا الجيل بسبب قيمه التى لم تعد صالحة مع التطورات الجديدة ، فهو لم يستطع أن يعى التغييرات الجديدة ، وان يردها إلى اصولها الحقيقية ، فاكتفى بالتأسف والسخط ولعن الأوضاع ، ثم أفسح فى النهاية الطريق أمام الجيل الجديد . الذى ركب القطار ، وولى بعيدا عن الآباء دون أسفٍ ولا رحمة .

فطه حسين إذن لاينقد مظاهر التخلف ، ولكنه يدين « الثوابت » ويراها مسئولة عن هذا التخلف ، ويربط النهضة بالإطاحة بهذه الثوابت بعيدا .

وهو بذلك وضع البذور الأولى لهذا التطرف ، الذى انتهى إلى أدونيس ومن معه ، ممن يدعون إلى نهضة خارج الدين ، ويرونه من « الثوابت » التى تعنى الجمود ، والوقوف ضد عجلة التغيير ، كما سبق أن شرحت ذلك بالتفصيل فى الكتاب الثالث .

٣ ـ ٤

والمرأة فى هذه الرواية ، هى التى تبدأ التمرد ، وتتنبه إلى مالايتنبه إليه الرجل .

أم خالد تدين موقف الشيخ ، وتكون أول من ينبه إلى شجرة البؤس ، ثم تدخل دارها ، ولا تخرج منها إلا إلى لقاء ربها .

---

(١) مقالات فى النقد الأدبى ٢ / ٧١ .

وأم منى تتمرد على الشيخ وتعلنها صراحة : « خلوا بينى وبين الشيخ ، فلئن لقيته لأغيرن من رأيه ، فإن لم أستطع فسأعصى أمره مجاهرة له بالعصيان » .

وقد سبق لى فى مقالة تحت عنوان « طه حسين والفن القصصى [1] » ، أن تنبهت إلى هذه الصورة للمرأة فى أدب طه حسين ، ورأيت أنها تعود إلى مصادرها من الثقافة الفرنسية ، وقلت :ـ

« إن زبيدة فى « شجرة البؤس » تحاور زوجها بذكاء ، وتكشف عن دخيلة الرجال وضعف نفوسهم ، الذى يتستر خلف كثير من التعلات والحكم . وإن شهر زاد فى « أحلام شهر زاد » ، كانت طريق الرجل نحو التطهر ، إن شهريار حائر أمامها لا يعرف من هى ، إنه يجدها فى الموسيقى والبحر والطبيعة ، وأخيرا يتساءل : أتكون شهرزاد هى هاديته إلى التصوف ، ومرشدته إلى الحقائق العليا » . وإن آمنة تتحدى الظروف ، وتتصل بالمهندس ، وتعمل على تطهيره ، وينجح ويكشف عن نفسه ومأساته ، ويتحمل مسئولية الخلاص ، وإن شهرزاد فى « القصر المسحور » يحكم لها الزمن بالانتصار ، لأنها رمز للحرية « أنا الحرية كلها ، الحرية التى تشيع النشاط فى العقول ، وتذيع الحياة فى القلوب ، وتبعث الحرارة فى العواطف والمشاعر والأهواء .

« إن هذه الصورة تتكرر بأسماء مختلفة ، قد تكون زبيدة ، أو فاتنة ، أو آمنة أو شهرزاد . ولكنها جميعا ترتد إلى شئ واحد ، هى ما ترمز إليه شهر زاد من حياة الحب والخير والجمال ، والتى ينبغى أن تسود .

إنها صورة ليست من واقع بيئته ، ولكنها من وحى قراءاته فى الأدب الفرنسى ، ومن تأثره بالنزعة الرومانتيكية ، التى تؤثر انتصار العاطفة ، وتمجد الخيال والحرية والسلام ، وغير ذلك من نزعات تعمل على تحقيق الفرد ، وتمجيد نوازعه .

بل ربما كانت أيضا من واقع حياته الأسرية ، فهو يكن لزوجه الفرنسية كل حب وتقدير ، لأنها الملاك « الذى بدله من البؤس نعيما ، ومن اليأس أملا ، ومن الفقر غنى ، ومن الشقاء سعادة وصفوا » ، إنها تمثل فى حياته دور شهرزاد ، ومن هنا فهو يهديها الكتاب ، الذى دار فى قصر شهرزاد المسحور قائلا : « إلى تلك التى كانت تشيع ذهابنا إلى القصر المسحور ، وتتلقى عودتنا منه بنظرات حائرة ، وبسمات ساحرة ، ولكن فيها مع ذلك الرحمة والإشفاق والتشجيع » .

فإذا كان طه يرى الخلاص متمثلا فى الحياة الباريسية ، فإن وسيلته إلى هذا الخلاص كانت امرأة من باريس .

ـ ٤ ـ

تواتر الفن القصصى فى البيئة العربية ، منذ الاتصال بالحضارة الأوروبية فى العصر الحديث . وأصبح له تاريخه وكتابه ونقاده وجمهوره ومنظروه .

ولا نريد أن نقف عند مضامين هذا الفن ، فهى لا تهمنا . ولكننا نقف عند الإنجازات الشكلية فى هذا الفن ، فهى التى تهمنا .

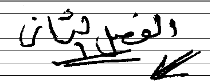
لا تهمنا المضامين فهى مطروحة فى الأسواق ، منذ أن بدأ الإنسان يخطو خطواته الأولى على سطح الأرض . ولكن الذى يهمنا هو صورة هذه المضامين ، وقد أخذت تتشكل من جيل إلى جيل .

فكرة العودة إلى الحياة مثلا ، عرفها الإنسان على مدى عصوره المختلفة ، منذ الفراعنة وحتى العصر الحديث ، ومرورا بالإغريق ، واليابان ، والقبط ، والمسلمين ،ولكنها تشكلت عند كل جيل بما يخضع لمفاهيمه الحضارية والثقافية .

حملت الفكرة فى قصة إيزيس وأوزوريس ، انتصار الخير على الشر . وحملت فى عصر الشهداء عند القبط انتصارا للإيمان ، وجاءت عند المسلمين للبرهنة على قدرة الله على البعث . وعاد الباشا عند المويلحى ليسجل التغييرات الجديدة التى طرأت على المجتمع المصرى ، وعاد أبو العلاء عند المنفلوطى ، ونوح عند لاشين ، وأهل الكهف عند الحكيم ، لتشكيل رؤية المؤلف الخاصة . وغير ذلك من تصورات تعرض الفكرة فى ثوب جديد ، وتجعلها عند الواحد تختلف عن الآخر ، وكأنها قد خلقت للتو .

٤ ـ ١

ومن هنا فلن نقف عند المضامين ، فهى مطروحة فى أسواق التاريخ ، تعرض نفسها لمن يريد أن يلتقطها ، ولكننا سنقف عند الإنجازات الشكلية فى تاريخ الفن القصصى ، لأنها هى التى أعطت للمضمون وجوده الخاص ، الذى يختلف به عن الوجود عند الكتاب الآخرين ، حتى لو كان الجميع يتفقون فى المادة الأولى ، التى تشكل الفكرة الأساس ، وسنكتشف فى النهاية أن الشكل هو الذى يجر مضمونه معه وليس العكس .



وقد عرف الفن القصصى خلال مسيرته القصيرة فى العصر الحديث ، إنجازين فى الشكل ، أحدهما يتعلق بالشكل التقليدى ، والآخر يتعلق بالشكل اللاتقليدى وخاصة الشكل المعروف بتيار الشعور .

والشكلان يرتدان إلى مصادر أوروبية ، ومن ثم حملا معهما مضامينهما ، من خلال قضية الحب ، التى ركز عليها الشكل التقليدى ، وقضية العبث التى ركز عليها شكل تيار الشعور .

وسنقف عند هاتين القضيتين ، ونحلل رواية « زينب » كمثال على القضية الأولى ، ورواية « ثرثرة فوق النيل » كمثال على القضية الثانية .

ـ ٥ ـ

الحب فى حد ذاته ليس غاية ، ولكنه وسيلة نحو غاية .

لاتصدق هذه الجملة على شئ ، كما تصدق على صورة الحب فى الحضارة العربية الإسلامية ، ولا يلخص هذه الجملة شئ ، كما يلخصها مصطلح « الفروسية » فى ظل تلك الحضارة .

إن الفارس ينطلق من الحب ، لا ليقف عنده ، ولكن ليتخذه وسيلة نحو غاية أسمى ، وهو الدفاع عن شرف القبيلة ، إن عنترة يتغنى بعبلة ، ويتخذها رمزا يصاحبه فى ميادين القتال ، ويمده بطاقة تدفعه إلى الصبر والثبات ، حتى يكون فى النهاية جديرا بهذا الحب ، الذى لا يستحقه سوى الفرسان الشجعان .

وقد ظل مصطلح « الفروسية » بركنيه الأساسيين (الحب والالتزام) ، مرعيا عند العامة والخاصة ، قد يتخذ عناوين أخر ، كالشهامة والرجولة ، ولكنه يظل ثابتا على أبعاده الأساس .

وقد بلغ من قوة تعبيره عن وجدان الإنسان العربى ، أن تسلل إلى السير الشعبية ، فكثيرا ما تتحدث عن البطل الشجاع ، الذى يدفعه الحب إلى اقتحام ميادين الشرف ، والدفاع عن الغير ، خاصة اذا كان هذا الغيرفارسا مثله ، يسعى إلى انقاذ حبيبته من محنة طارئة [١] .

---

(١) انظر : « قصص العشاق النثرية » فصل « تطور قصص العشق » .

ويظل هذا المصطلح مرعيا فى عصور الازدهار ، ولكنه يصاب فى الصميم فى عصور الانهيار الحضارى ، ويتحول الحب حينذاك إلى غاية فى حد ذاته ، كما يعكسها بيتان لجميل :ــ

يقولون جاهد ياجميل بغزوة   وأى جهاد غيرهن أريد

لكل حديث بينهن بشاشة   وكل قتيل بينهن شهيد

إن الحب عند جميل لا يكون دافعا للجهاد ، ولا رمزاً للاستشهاد ، ولكنه يتحول إلى غاية فى حد ذاته ، ويصبح المحب شهيدا ، وتصبح معاناته فى الحب نوعا من الجهاد .

قال جميل هذه الأبيات ، فى فترة تعرض فيها أهل الحجاز ، إلى قدر كبير من اضطهاد الأمويين ، جعلتهم يبتعدون عن الحياة العامة ، ويجدون أنفسهم فى الشعر والغزل .

وقد انتشر الغزل بينهم فى تلك الفترة ، وعم الإنس والجن ، وقاله الكبير والصغير ، والشاعر والفقيه ، والحاكم والمحكوم ، الجميع يجدون فيه وسيلة للتنفيس ، والتعبير عن بطولات خيالية .

وهو فضلا عن كثرته وانتشاره تحول إلى غاية ، ولم يعد وسيلة ، فالمحب يحب من أجل الحب ، وكأنه يعانى صنوفا من الجهاد ، هو لا يقتحم ميادين الحياة والحروب ، فيكفيه أن يكون صريعا للغوائى ، وأن يسقط تحت أقدامهن شهيدا .

ويتكرر هذا فى كل فترة ضعف للحضارة العربية الإسلامية ، ويتحول فيها الفارس النبيل ، أو البطل الشجاع ، أو الرجل الشهم ، إلى صورة للتخاذل ، يترك عواطفه تستبد به دون أن تدفعه إلى غايات عليا ، تستلزم الضبط وقوة الإرادة .

وتعكس الرواية العربية فى العصر الحديث هذه الصورة بمعناها الذى ينتشر فى عصور الضعف والانحلال .

فهو من ناحية يسيطر على الرواية ، ويدفع بالموضوع الأساس إلى خلفية الصورة وتتحول الرواية إلى مناجاة ووله ووشاة وقبل وعذاب ونهاية سعيدة ، يجتمع فيها الحبيبان بقدرة قادر ، وينجبان البنين والبنات .

وهو من ناحية ثانية ، يتحول فيها البطل إلى صورة لهذا الشخص « القعيد » ،

الذى يلوك مشاعره ، ويلتذ بمواجعه ، دون أن يتحرك للدفاع عن مبدأ أو شرف .

وقد انعكس هذا فى كثير من الأحيان على بنية الرواية ، فأصبحت مليئة بالمفاجآت ، والأجواء الخيالية ، والانتقالات غير المبررة ، وغير ذلك مما يدغدغ مشاعر القارئ ، ويقعد به عن أن يهش لقضية ، أو يجاهد من أجل عقيدة .

٥ـ١

ورواية « زينب » التى اعتبرها كثير من النقاد ، أول رواية بمعناها الفنى ، إنما تضرب بجذورها إلى الثقافة الأوروبية الفرنسية ، أكثر مما تضرب إلى الثقافة العربية الإسلامية .

فالمؤلف يعقد مقدمة يذكر فيها أنه كتب هذه الرواية ، وهو يتنقل بين قرى فرنسا وسويسرا ، فى وقت كان فيه مولعا بالأدب الفرنسى ، يؤثره على غيره من الآداب الانجليزية والآداب العربية ، وذلك لسلاسته ، واهتمامه بالمعنى دون أن يقع فى دائرة الصناعة اللفظية .

ومن هنا جاء حامد ، بطل الرواية ، منقطع الجذور عن تراثه ، فلا نجد خلفية من ثقافة حضارته ، ولا إشارة إلى تاريخه ، وكل ما نجده هو إشارة إلى قراءاته العديدة فى الروايات المترجمة .

ولم يكن اهتمام حامد بالحضارة الأوروبية ، وليد قراءة نقدية فاحصة ، بل كان ينظر اليها بعين المراهق ، فيلتقط بعض الأفكار الشائعة ، التى تنتشر بين الشبان فى ذلك العصر ، لما تمثله من خروج على التقاليد ، وضيق الأوضاع .

٥ـ٢

يدور حوار بين حامد ومجموعة من الشبان ، حول التحلل من فكرة الزواج ، ونقد العائلة ، والخلاص من قيود المجتمع ، أو الجمعية كما يسميها المؤلف .

وهذا الحوار هو ترديد لبعض الأفكار الشائعة ، التى انبهر بها شباب ذلك العصر ، وتساقطت إليهم من فتات الحضارة الأوروبية ، واعتبروها نوعا من التحضر والعصرية ، والثورة على الأفكار البالية .

الصوت الوحيد الذى يخالف المجموعة ، هو صوت الشيخ خليل ، الذى دافع عن

فكرة الزواج ، ويستشهد بالحديث الشريف « تناكحوا تناسلوا ، فإنى مباه بكم الأمم يوم القيامة » .

ولكن هذا الصوت سرعان ما يضيع ، وسط سخرية المؤلف من الشيخ خليل ، وتصويره في صورة منفرة متخلفة ، حتى إن أحد الأصدقاء يقول له في معرض الحوار: ـ

« أعوذ بالله ، المشايخ دول طول عمرهم شحاتين ، ياشيخ خليل أنت مالك ومال الدخان ، روح اتنشق » ص (١١٢) .

حامد هو صورة من المؤلف ، وكلاهما صورة من شباب ذلك العصر ، الذى قطع جذوره بتراثه ، وبدا طافيا فوق الماء وكأنه « ابن اليوم » ، أى ابن ذلك اليوم الذى اتصل فيه بالحضارة الأوروبية ، فيما لا يزيد عن عشرات السنين ، وألغى من تاريخه آلاف السنين ، واعتبرها نوعا من التخلف ، تثقل حركته في حياته الجديدة .

٥ ـ ٣

وفى ظل هذا الإطار يمكن أن نفهم وضعية الحب فى رواية زينب ، فهو لم يكن استثمارا لصفات الفروسية والشهامة ، كما عرفت فى التراث العربى ، ولكنها كانت امتداداً لمئات من الروايات المترجمة ، التى ملأت الأسواق فى ذلك الحين .

وقد وقعت قضية الحب فى المأزقين السابقين ، فهى من ناحية تطغى على الرواية ، وتدفع بالموضوع الأساس إلى خلفية الصورة ، وهى من الناحية الأخرى تعبر عن حب « قعيد » ، مقصوص الجناح ، لا يطمح بصاحبه نحو الاستشهاد من أجل قضية أو مبدأ .

٥ ـ ٤

سيطر الحب على رواية زينب ، وحولها إلى لوحات تصف اللوعة والهيام والنجوى ، وتكثر فيها المواقف الخيالية (الرومانسية) ، وتخلع العاطفة على الأشجار والطيور والقمر والسحاب ، وكل الكائنات التى تتحول إلى مشجب ، يلقى عليه بمشاعره .

ومن هنا اختفى الحدث فى تلك الرواية ، وأصبح يتلخص فى حب حامد لزينب وفى حب زينب لابراهيم ،وأصبحت الرواية تدور حول هذين المحورين فى أسلوب انشائى ، وصلت فيه إلى نحو ٢٧٣ صفحة ، تدور حول مواقف الحب والهيام .

« فلما انعطفا إلى طريق القرية ، وقد سبقا الآخرين ، وخلا بهما المكان ، مالا إلى مرتفع من الأرض مختلف ، فجلسا فوقه ، وبعد برهة أمسك حامد بيده يد زينب ، ثم ضم أصابعها ضما شديدا . ولكنها بدلا من أن تتألم أو تتأوه ، أو تسحب يدها ، طوت هي الأخرى أصابعها على يده وضمتها ، وحينذاك مال برأسه نحوها ، وفي شبه الظلمة المحيطة بهما وضع قبلة على خدها ، فمالبثت أن أحست بها ، حتى عرتها الرعدة ، وتلفتت يمينا وشمالا ، فلم يفهم حامد من هذا شيئا ، وجذبها نحوه ، فطوقها بذراعيه ، وجعل يقبلها في صدغها وخدها وعنقها ، وعلى القليل الظاهر من شعرها ، والبنت كأنما أصابتها جنة ، قد استسلمت إليه ، وتضمه من حين لحين وتقبله ، ثم وضعت فمها على فمه ، وأسبلت عينيها وكاد يغيب رشدها ، وأحس حامد في تخدره كأنما يرتشف من لسانها الشهد المذاب ، وفي هذه الضمة الكبرى تاه رشدها ، وبقيا كذلك حينا من الزمن ، وماكادت تفترق شفاههما ، حتى ضمها إليه ، وألصق جسمها بجسمه ، وصدرها قام فوقه نهداها المتقدان ، يرتعشان من قوة النار الكامنة في كل وجودها ، والدم قد علا إلى أصداغها ، تركها في يد حامد تائهة لا تعي » .

تتناثر مثل هذه المواقف الرومانسية [1] ، التي تتحدث عن القبلة واللقاء ومواقف الغرام ، وتتحول القرية المصرية إلى صورة من القرى الفرنسية والسويسرية ، ، وتصبح زينب بطلة من أبطال الأفلام السينمائية ، تقترب بعالمها إلى عالم آخر ، شبيه بعالم الكتب المترجمة ، التي كان حامد وشباب ذلك العصر يشغلون أنفسهم بقراءتها ، ويتخيلون انفسهم صورة لأبطالها وشخصياتها .

٥ ـ ٥

ولم تكن الروايات المترجمة هي وحدها التي تشكل تركيبة حامد ، بل كانت أيضا أخبار العشاق الذين يموتون عشقا .

وقد اكتشف الوالد سر ضياع حامد ، وعرف أن قراءاته حول العشاق الذين يموتون من أجل الحبيبة ، هي سر مأساته .

وهذا يعني أن حامد يكرر موقف جميل بثينة ، الذى طرح صفات الفروسية والتزام المجاهدين ، ورأى أن حبه هو غايته الأولى والأخيرة ، يجاهد من أجلها ، ويستشهد في

---

(١) انظر مثل الصفحات : ٨١ ـ ٩٨ ـ ١٠٠ ـ ١٠١ ـ ١٠٦ ـ ١٢٤ ـ ١٣٦ ـ ١٣٨ ـ ١٤٦ ـ ١٤٩ ـ ١٨١ ـ ١٨٢ ـ ١٩٤ ـ ١٩٨ ـ ٢٤٠ .

سبيلها . قال حامد فى خطاب له تركه لوالده يشرح فيه حالته :ـ

« بدأت أفكر فى الانفراد بنفسى ، وترك الناس والتجوال ، حتى أقع على بغيتى » ، ولم تكن بغيته إلا الحب ، الذى كان يمثل عنده الغاية الأولى والأخيرة ، ومن أجلها اختفى .

وكان لابد لحامد أن يختفى ، لأن شخصيته من أول الرواية إلى آخرها ، تؤدى إلى هذه النتيجة ، فهو مراهق ، ليست له جذور ، ولا هدف ، يدمن قراءة كتب رخيصة ، مترجمة وشعبية ، ومن هنا نراه دائما يسرح ويتخيل ، ولا يحزم بأمر ، ويتكرر فى حديثه مفردات عن الجمود ، والسكون ، والهيمان ، والسرحان ، والجنون ، والأحلام ، والجمود ، وحين تتكاثر عليه الأفكار فإنه يلجأ إلى النوم العميق الهادئ ، على حد تعبير المؤلف .

٥ ـ ٦

ولم تكن رواية « زينب » امتداداً للروايات المترجمة فى موضوع الحب فحسب ، بل كانت امتداد لها فى الطريقة الفنية كذلك . فهى ترفع من درجة حرارة القارئ ، وتنقله إلى أجواء خيالية ، وهى تعتمد على مواقف « ميلودرامية » تثير الحزن والشجن ، وتميل إلى الأسلوب السردى ، الذى يعتصر الأحداث ، ويلخص التجربة بطريقة جاهزة ، لاتكد الذهن ، ولا تكدر القارئ .

حتى اللغة لم تسلم من تأثير الروايات المترجمة ، فهى لغة مبتذلة ، تستخدم أحيانا العامية فى السرد والحوار ، وتراكيبها تتميز بمسحة شعبية ، تبعدها عن نصاعة الفصحى وقوة الأسلوب .

٥ ـ ٧

النزعة التوفيقية أدت فى النهاية إلى أن تنتمى رواية « زينب » إلى العالم الغربى ، أكثر مما هى تنتمى إلى العالم الشرقى .

فالقرية ليست مصرية ، ولكنها قرية فرنسية أو سويسرية ، وحامد يفتقد جذوره التاريخية ، ويتحول إلى مجموعة قراءات متناثرة وغير متسقة ، ويردد أفكارا وافدة حول هدم العائلة ، والتشكيك فى قيمة الزواج ، وزينب ليست فلاحة مصرية ولكنها بطلة فيلم من الأفلام السينمائية « المدبلجة » . حتى مرضها تستورده من غادة الكاميليا ،

فعلى الرغم من أن المؤلف يعترف ، بأن مرض السل لا تعرفه القرية المصرية لصفاء الهواء وحرارة الشمس ، إلا أنه يجعل زينب تموت بهذا المرض ، فى جو يستحضر مصير غادة الكاميليا فى الرواية المترجمة ، فينهى المؤلف هذه الرواية بتلك الأسطر الأخيرة : ـ

« ثم طلبت زينب إلى أمها أن تأتيها بمنديل محلاوى ، موضوع فى صندوقها وأخذته بيدها ، فوضعته على فمها ، ثم على قلبها ، وكانت آخر كلمة لها أن يوضع المنديل معها فى قبرها ، وفى وسط الليل اقفلت عينيها ، وراحت إلى أعماق سكونها ، وارتفع صراخ العجوزين يعلن فى الفضاء موتها » .

وبذلك انتصرت النزعة التوفيقية فى تلك الرواية ، وأدت إلى انتصار الغالب على المغلوب ، وإلى سيطرة النموذج الأوروبى ، ولكن فى صورته الهابطة والمشوهة .

ـ ٦ ـ

أطلق فاوست صيحة الغضب ، وباع نفسه للشيطان ، وانطلق يرضى رغباته ، ولكنه ظل حائرا لا يعرف اليقين .

وقد لاقت رواية جيته صدى فى العالم الأوروبى ، ووصفوا الحضارة الأوروبية بالحضارة الفاوستية ، وذلك لأن هذه الرواية كانت تعبيرا دقيقا عن أزمة الإنسان الأوروبى فى العصر الحديث ، فهو قد أخلص للعلم على حساب شبابه ، ثم هو قد أخلص لرغباته على حساب يقينه . وانتهى به الأمر بعد كل هذا الإفراط ، إلى فقدان التوازن والإحساس بالعبث .

لقد كان « اليقين الدينى » هو الحل فى الحضارة العربية الإسلامية ، وكان الإنسان فى ظل تلك الحضارة ، يعمل ثم لا يبالى بالنتيجة كثيرا ، لأنه يتوكل على قوة أخرى ، « أكبر » من أن يحيط بقوانينها ، ولا يصل به الغرور حد أن يفرض عقله على كون يشمله وغيره من الكائنات الأخرى .

ولكن الإنسان الأوروبى قد فقد هذا اليقين ، وأعلن « موت الله » على حد تعبير نيتشه ، وأفسح الطريق لإله آخر هو العلم ، ووقع فريسة « لمفيستو » ، ذلك الشيطان العابث فى رواية جيته .

لقيت صيحة فاوست إذن صدى فى مختلف الظواهر الحضارية ، من أدب ومن موسيقى وسينما وعمارة ، حتى فى الأزياء والسلوك الشخصى ، وغير ذلك من ظواهر

تتفق على تشخيص الأزمة من ناحية ، ولا تتوصل إلى طريق للخلاص من هذه الأزمة من ناحية أخرى .

إن « التكعيبية » هي تمثيل حي لهذا الموقف ، فالفنان الحديث يتعمد أن يحطم القواعد التقليدية المستقرة ، ويدخل بالمشاهد في « قصر التيه » فلا يعرف رأسه من رجليه ، وينتهي إلى حالة من الدوار ، إن ماقاله كافكا عن بيكاسو بأنه « يسجل التشويهات التي لم تدخل بعد مجال الوعي [1] » ، يمكن أن يكون تشخيصا لهذه الحالة التي عمت مختلف الظواهر الحضارية .

والفن الروائي هو أكثر الفنون قدرة على تحليل بنية المجتمع ، بما يملكه من نظرة شاملة وعميقة ، لا تقف عند لقطة واحدة كالقصة القصيرة ، ولا عند انفعال مركز كالقصيدة الشعرية . ولكنها تشرح المجتمع ، وتتابع ماهو تحت السطح .

ومن هنا كان اهتمام الرواية بظاهرة العبث ، على هيئة ظاهرة واسعة ، شملت معظم الكتّاب في أنحاء أوربا . وقد تبلور هذا الاهتمام في ناحيتين الأولى تمثل التمرد على حالة الاستقرار في المجتمع البورجوازي ، ومن ثم التمرد على الشكل التقليدي في الرواية ، كمعادل أدبي لحالة الاستقرار . أما الناحية الأخرى فهي تتمثل في البحث عن أشكال جديدة ، تستوعب التجربة الجديدة داخل قصر التيه .

اطمأن الإنسان البورجوازي إلى مكتسباته ، فهو يمتلك السيارة والبيت ، وعنده الزوجة ، ويخرج إلى مصنعه صباحاً ، ثم يعود منه مساء . وهو يقرأ بلزاك وزولا وموباسان وتشيكوف وإدجار آلان بو ، ممن يقدمون له صورة واقعية لمجتمعه ، وخلال شكل تقليدي ، يعتمد على تطور الحدث ، في طريقته المعهودة ، من البداية وحتى النهاية .

ولكن هذا الاستقرار لم يدم طويلا ، وظهرت النظريات العلمية التي تشكك في الواقع المرئي بمقاييسه المستقرة ، فالنسبية تهتك الأبعاد القائمة على الهندسة الإقليدية ، ويكتشف فرويد أبعاداً غائرة في أعماق الإنسان ، هي أشد تأثيرا من الأبعاد الظاهرة ، وقامت الحرب العالمية فزلزلت الكيانات المستقرة ، وظهرت على الساحة شعوب أخرى ، تقدم تجارب جديدة ، لا تعتمد على طريق البورجوازية والرأسمالية .

وكل هذا أثار التشكيك في جدوى الأشكال التقليدية ، ولم تعد صالحة للتعبير

---

(١) واقعية بلا ضفاف ص ٢٤٤

عن الحظة الجديدة غير المستقرة ، وبرزت الدعوة إلى استحداث أشكال جديدة ، تستوعب اللحظة التاريخية الجديدة ، وقد تختلف هذه الأشكال فيما بينها ، ولكنها جميعا تخضع لعنوان كبير ، هو « الرواية المضادة » anti novel ، أى الرواية التى تختط لها مسارا يختلف عن مسار الشكل التقليدى .

وقد برز بين هذه الأشكال ، شكل تيار الشعور stream of conscieceness ، ووجد إقبالا من روائى الغرب على مختلف جنسياتهم ، فكتب به فولكنر من أمريكا ، ومارسيل بروست من فرنسا ، وجيمس جويس من إيرلندا ، وفرجينيا وولف من إنجلترا .

وقد حمل هذا الشكل من الإمكانات ، ماسمح باستيعاب التجربة الجديدة ، فى مضمونها وفى شكلها . فهو لا يقدم بناء مستقرا ، ولا يصور شخصيات محددة المعالم ، ولا يستخدم لغة ثابتة ، وأصبح كل شئ فى الرواية ، يتحرك فوق سطح من الصفيح الساخن ، وكأنه قطعة من الفلين تتلاعب بها الأمواج ، على حد تعبير فرجينيا وولف ، فى روايتها « الأمواج » .

٦ ـ ١

على الرغم من الاهتمام المبكر والمتزايد بظاهرة العبث ، فإن الرواية الأوروبية لم تبشر بحل ، لأن الأزمة أساساً قائمة داخل بنية هذه الحضارة ، ولا خروج منها إلا بتفتيت هذه البنية .

وسارت الرواية العبثية فى طريق مقفول ،وتمادت حتى فكرة العدمية ، التى تحاول أن تخفى دور الإنسان ، إنها دعوة إلى الانتحار الجماعى ، والقضاء على الجنس البشرى ، لقد كانت صورة الطفل فى الرواية التقليدية رمزا للأمل والمستقبل ، واختلف الأمر بعد ذلك فنجد الرواية العدمية تسعى للقضاء على هذا الرمز فى جو احتفالى بهيج ، فبعضهم يرى امرأة حاملا تتمشى بجانب البحر ، فيدفعها بابتهاج نحو الأمواج ، وآخر يلقى بطفل تحت عجلات القطار بفرح شديد .

٦ ـ ٢

ولم تقصر الرواية العربية ، كالعادة ، فى متابعة أحدث المستجدات ، فتحمست لظاهرة العبث ، على شكل تيار عام لا ينجو منه أحد ، وخاصة بعد نكسة سنة ١٩٦٧ .

أخذت الروايات المترجمة تملأ الساحة ، من مثل الصخب والعنف لفولكنر ، والغثيان لسارتر ، والغريب لكامى ، والأمواج لفرجينيا وولف ، وأمريكا لكافكا .

وجعل الأدباء الشبان فى ذلك الحين ، يرددون أعلاما مثل كولن ويلسون ، ويتحدثون عن اللامنتمى ، وما بعد اللامنتمى ، وكل واحد منهم يتحدث عن العبث ، وينام فى العبث ، ويستيقظ فى العبث ، حتى لو لم يكن يعرف العبث ، كما سبق أن ذكرت فى كتاب « القصة القصيرة فى الستينات » .

وقامت مجلة « جاليرى » فى ترسيخ هذا الاتجاه ، بالدور نفسه الذى قامت به صحيفة « الفجر » فى ترسيخ الشكل التقليدى ، وقامت بنشر المترجمات حول ظاهرة العبث ، وتشجيع الأعمال الإبداعية والنقدية حول هذه الظاهرة ، وكانت تعود فى كل ذلك إلى المنابع الأوروبية ، حتى إنها آثرت أن تطلق على نفسها كلمة « جاليرى » ، بدلا من كلمة « معرض » ، بل إن بعض قصصها كانت تورد خلالها جملا باللغة الإنجليزية ، مقتبسة من شيكسبير وغيره ، كما فى قصة خليل كلفت « وفاء النيل » .

ومن هنا كانت ظاهرة العبث فى الستينات . صدى أمينا لمثيلتها فى الحضارة الأوروبية ، وأخذ الأدباء العرب ، يتمردون على ما يسمونه بالبورجوازية ، وعلى الشكل التقليدى ، ويضيقون بالواقعية ، ويتحمسون بحرارة للأدب العبثى ، لأنه يستطيع التعبير عن « الحساسية » الجديدة ، والإحاطة باللحظة التاريخية المعقدة ، وغير ذلك من تعبيرات رددها النقاد الجدد فى الواقع الأوروبى .

ثم أضيف إلى هذا البعد الوافد بعداً آخر مرضيا ، فبعض الكتاب قد يمر بأزمة نفسية ، أو عقدة مرضيه، أو نقص جسدى ، يدفعه إلى الحديث عن العبث ،والسخط على الدهر ،ولعن الدنيا ، ويخيل اليه أنه فيلسوف عصره ، لا يقل فى أهميته عن سارتر ولا عن فولكنر .

٦ ـ ٣

يصف بطل رواية « ثرثرة فوق النيل » نفسه بأنه « بروميثيوس مسطولا [1] » .

وهذا الوصف يمكن أن يكون سبيلنا لفض مغاليق الرواية ، فبطلها من ناحية قد كتب عليه أن يتصرف تصرفا عبثيا ، كما كتب ذلك على سيزيف من قبله ، وهو من

(١) لعل نجيب محفوظ يعنى « سيزيف » وليس بروميثيوس .

ناحية ثانية يختلط الحس العبثى عنده بمجموعة من الأمراض النفسية ، تفشت فى المجتمع المصرى ، دفعت بالكثيرين إلى حياة وهمية ، يلتمسونها فى الحشيش والأفيون ، ويخلطون فيها بين الفلسفة والتفاهة ، وبين الإيمان والمرض ، وبين الحقيقة والادعاء .

٦ ـ ٤

أما أن هذه الرواية من جنس الروايات العبثية ، التى شاعت فى أوروبا وخاصة فى فترة ما بين الحربين ، فذلك واضح من اسطورة سيزيف ، التى وصف بها البطل نفسه ، وهو رجل إغريقى ، يدحرج الصخرة من أعلى إلى أسفل ، ومن أسفل إلى أعلى ، فى حركة عابثة ، دون جدوى ودون هدف ، وقد وظفت هذه الأسطورة لتكون رمزا لحالة العبث ، التى تمر بها أوروبا فى العصر الحديث ، وهى حالة أشبه بما يصنعه سيزيف ، تفتقد اليقين ، ولا تصل إلى شئ ، وهى فى الوقت نفسه دائمة ، لا ترتبط بلحظة وقتية عارضة ، لأنها تمس بنية الحضارة الأوروبية .

ومن هنا فإن حالة العبث فى رواية نجيب محفوظ ، إنما تضرب إلى جذور أوروبية ، فهو يشير إلى أسطورة بروميثيوس ، وإلى الفيلسوف جيتيه ، وإلى رواية الغريب لألبير كامى ، وإلى روايات بيكيت .

ونستطيع أن نرد الكثير من مواقف الرواية إلى مصادرها الأوروبية ، التى انتشرت بين المثقفين العرب ، وخاصة فى أوائل الستينات ، فصلعة المدير العام يمكن أن ترد إلى قصة لتشيكوف ، وجريمة القتل المجانية التى تمت فى طريق الهرم ، يمكن أن ترد إلى رواية « الغريب » ، وصورة عم عبده البواب يمكن أن ترد إلى صورة الزنجية فى رواية « الصخب والعنف » ، ولعبة « اللونابارك » فى نهاية الرواية ، يمكن أن ترد إلى مهزلة « مسرح أوكلاهوما » فى نهاية رواية « أمريكا » لكافكا .

وتأتى النهاية بعد ذلك كله ، أو فوق ذلك كله ، لتؤكد مأساة العبث من المنظور الأوروبى ، وهى مأساة تمس الحياة فى صميمها ، فما هى الا صرخة معتوه على حد تعبير فولكنر فى روايته « الصخب والعنف » .

فى نهاية « ثرثرة فوق النيل » يدور حوار سريع ولاهث ، بين البطل والبطلة ، يدمغ فيه الكون فى صميمه « فأصل المتاعب مهارة قرد ، خرج من جنة القرود إلى أرض الغابة ، ولما أطبقت عليه الوحوش ، قبض على غصن شجرة بيد وعلى حجر بيد ، وتقدم فى حذر ، وهو يمد بصره إلى طريق لا نهاية له » .

وبتلك الجملة تنتهى الرواية ، فتجعل حالة العبث عند الإنسان حالة أزلية مرتبطة بتكوينه ، ودائمة مادام فى الكون غابة وقرد وحجر .

٦ ـ ٥

وأما أن حالة العبث فى هذه الرواية ، تختلط بالأمراض النفسية ، فإن شخصية « أنيس زكى » بطل الرواية تجسد هذه الحالة ، فهو رجل محبط ، قد انسحب من الحياة ، تصفه سميرة بهجت بأنه نصف مجنون ونصف ميت ، وتقول عنه :ـ

« موظف خائب ، زوج سابق ، أب سابق ، صامت ذاهل ليلا ونهارا » .

٦ ـ ٦

ويقولون بعد ذلك كله : إن الرواية صورة للحياة السياسية ، التى كان يمر بها المجتمع المصرى فى فترة الستينات ، وإنها قد تنبأت بنكسة سنة ١٩٦٧ م .

ولعل هذا القول راجع إلى أن الرواية ، كما تذكر داخلها ، ترصد أحداث سنة ١٩٦٤ ، وإن طبعتها الأولى قد صدرت سنة ١٩٦٦ ، وإنها تشير فى ثناياها إلى بعض الأحداث السياسية .

ولكن كل هذا حكم على الرواية بسبب تواريخ خارجية ، ويبقى بعد ذلك أن الرواية فى نسيجها الداخلى ، لا تشير إلى الأحداث السياسية سوى إشارات عارضة ، ضمن الكثير من الإشارات ، التى تتفوه بها الشخصيات وهم فى حالة الغيبوبة .

إن شخصيات الرواية ليست من الطبقة المطحونة ، التى هى ضحية الظروف السياسية . ولكنهم جميعا من الشخصيات العاملة التى تؤدى دورها فى المجتمع ، وهذا هو عين ما قاله أحدهم لسمارة بهجت وهى ترصد حالة الهروب عندهم :ـ

« جميعنا أناس عاملون ، مدير حسابات ، ناقد فنى ، ممثل ، أديب ، محام ، موظف ، كلنا نعطى المجتمع مايطلبه منا وأكثر ، من أى شئ نهرب » .

ولو أخذنا بظواهر الأمور ، لاعتبرنا كل رواية تتحدث عن حالة العبث ، إنما تشخص ظروف المجتمع المصرى ، وتتنبأ بالهزيمة قبل أن تقع ، حتى لو كتبها أدباء من فرنسا أو بريطانيا ، لم يعايشوا ظروف المجتمع المصرى ، ولم يعانوا من مشكلاته ، لأن كل روايات العبث ، بلا استثناء إنما تتحدث عن الإحباط والهزيمة .

إن كلمة « الهزيمة » التى وردت فى نهاية رواية نجيب محفوظ ، والتى تشير إلى لعبة الساقية فى « اللونابارك » ، وأنها تهبط من أعلى إلى أسفل بفعل حتمية الجاذبية والسقـوط . هذه الكلمة لا تشير إلى الحياة السياسية ، التى أدت إلى هزيمة سنة ١٩٦٧ ، ولكنها تشير إلى المأساة الكونية ، التى تؤكدها عقب ذلك مباشرة حكاية القرد والغابة والحجر .

ويبقى إذن أن رواية الثرثرة ، لا تخرج عن المآسى العالمية ، التى ترصد مأساة الوجود . ومن هنا فلا يمكن ان نستخرج منها حكما اجتماعيا ، لأنها فى أساسها تقوم على رفض المجتمع ، بل وتحطيمه . إلا إذا بحثنا عن الأسباب الإجتماعية أو الاقتصادية ، التى ساهمت فى هـذا الموقف العبثـى ، وحينئذ نقترب من مهنة علماء الاجتماع ، أو علماء النفس ، أو مفتشى الشرطة ، أو غيرهم ممن ينقبون عن الدوافع خارج العمل الأدبى نفسه .

٦ ـ ٧

لو أن نجيب محفوظ احترف النقد الأدبى لأبدى تفوقا فى غاية الأهمية ، فهو على لسان إحدى الشخصيات فى تلك الرواية ، ينقد الأدب العبثى ، لأن شخصياته من ناحية لا تتطور . وهى من الناحية الثانية تتشابه إلى حد كبير ، مما لا يسمح باحتدام الصراع وتنوع الآراء ، ويقول : ـ

« ونحن قد نفرق بين بيت وبيت . ولكن كيف نفرق بين كومين من الأحجار والأخشاب والزجاج والخرسانة والملاط والتراب والطلاء ، إنهم كلوحات الفن الحديث ، الواحد كالآخرين ، فكيف تبررين تعدد الشخصيات فوق المسرح » .

٦ ـ ٨

ولو أن نجيب محفوظ احترف النقد الأدبى ، لصار ناقد متقولبا ، يصدر من مصطلحات شكلها من قبل ، ويحاول أن يفرضها على الأعمال الأدبية ، حتى لو اختلفت نوعية الجنس الأدبى ، الذى تنتمى إليه هذه الأعمال .

إن الأحكام التى أكدها نجيب محفوظ فى الفقرة السابقة ، إنما هى تصلح للشكل التقليدى ، الذى يعتمد على الشخصية بصفة أساس ، ويصورها بطريقة تسمح بنموها وتطورها ، وتؤدى إلى خصوصية كل شخصية عن الأخرى .

أما هذا الشكل الذى يقوم بصفة أساس على تيار الشعور ، الذى لا يقدم الشخصية بطريقة محددة ، ولكنه يصورها غامضة ، تعوم مقلوبة فى بحر زئبقى ، وكأنها أنابيش عنصل فى قصيدة امرئ القيس ، تأتى من منطقة داخلية ، بين الضوء والظلام ، وبين الوضوح والغموض ، ومن هنا فهى لا تتطور ولا تتميز ، إنها أشبه بكتلة هلامية ، غاية المؤلف أن يجعل قارئه يتلمس هذه الكتلة كما هى دون أبعاد ولا تضاريس .

٦ ـ ٩

« نحن نعيش فوق الماء ، فتهتز لوقع أى قدم » .

هذه الجملة التى أرسلها عفوا بطل الرواية ، يمكن أن تكون مدخلنا لتقويم تلك الرواية ، سواء فى المضمون أو فى الشكل .

فالرواية ، كما يوحى عنوانها ، تتم أحداثها فى عوامة فوق النيل تتأرجح مع كل خطوة قدم ، وشخصياتها تثرثر ، وتقع تحت تأثير المخدر « وعندما يسرى سحر الفص المذاب فى القهوة السادة ، فسوف تتغير أشياء ، ستحل الأشكال المجردة والتكعيبية والسريالية والوحشية ، مكان الجازورينا والكافور والأكاسيا وعرائس العوامات . أما الإنسان فيرتد إلى العصر الطحلبى » (ص٢٠) .

وقد انعكس هذا على المضمون ، فتحول إلى ثرثرة لا طائل تحتها ، تشبه النباتات الطافية فوق سطح النيل ، تتحرك مع كل هبة ريح ، دون ضابط ولا اتجاه :ـ

« وانهالت التعليقات بلا ضابط .

ـ لا شيخ لنا يا دجال .

ـ ولا يوجد متر مربع من الأرض ، بمنجاة من الزلزال .

ـ وهو لا يخلو كذلك من الرقص والغناء .

ـ إذا أردت أن تضحك من القلب حقا ، فانظر إلى الأرض من فوق .

ـ يا بخت الذين مستقرهم فوق .

ـ ولكن بصدور اللائحة المالية الجديدة ، سيهدأ كل بال .

ـ وهل تطبق اللائحة على الحيوان أيضا .

ـ روعى فيها أن تطبق على الحيوان أولا .

ـ وها هو القمر ينتظر المهاجرين .

ـ وأخشى ما أخشاه أن يضيق الله بنا .

ـ كما ضاق كل شئ بكل شئ .

ـ وكما يضيق الضيق بالضيق » .

ولكنه لم ينعكس على شكل الرواية ، فجاء كل شئ مستقرا ، والشخصيات محددة وموصوفة بعناية ، وتقدم سميرة بهجت فى مذكراتها توصيفا لكل شخصية ، واللغة ثابته ، غير متوترة وغير سائلة ، وكأن الرواية لا تتحرك فوق دوامات النيل ، وكل شئ منضبط بعناية ، تخفى وراءها أصابع المؤلف ، وهى أصابع ماهرة تحـرك الأزرار بـدقة . إن الحوار السابق الذى دار بين المساطيل ، وهم فى حالة النشوة والغيبوبة ، تحركه أصابع المؤلف ، الذى يعبر به عن حالة الضيق والعبث ، دون أن يتلاعب فى نسبه وأبعاده ، ويحوله إلى صورة مماثلة للضيق والعبث .

فالرواية إذن هى عبثية من حيث المضمون ، أما من حيث الشكل فهى ليست كذلك ، إنها أشبه بلوحة فى عصر « البورتريه » ، تصور شخصا محدد الأبعاد ، يحمل على وجهه آثار الضيق والعبث ، دون أن تتحول إلى شكل « من الأشكال المجردة والتكعيبية والسريالية والوحشية » التى كان يراها البطل فى غيبوبته ، ودون أن يتلاعب فى أبعادها ، ويخلط بين ألوانها ، ويحولها إلى صورة مماثلة للضيق والعبث .

٦ ـ ١٠

كل الشخصيات فى تلك الرواية عبثية ، تثرثر تحت سحب الدخان ، وتتصرف وهى فى حالة سكر ، وترتكب الجرائم والفواحش دون خجل ولا ندم ، إنها صورة أمينة لتلك الشخصيات التى افتقدت اليقين الدينى ، كما صورتها الروايات الأجنبية والمترجمة .

ويسير المؤلف بتلك الشخصيات إلى نهاية الشوط ، ويصل بها إلى مرحلة الغدمية ، ويعريها بوحشية ، ويجردها حتى من لحظة عارضة يصحو فيها الضمير .

أنيس ذكى فى نهاية الرواية يثور بشدة ، بعد جريمة القتل فى شارع الهرم ،

ولكن هذه الثورة مجرد فقاعة ، سرعان ما تذوب ، بعد أن تعاطى الفص المذاب فى فنجان القهوة السادة .

وسمارة بهجت تبدو جادة ، تحاول أن تخلص الآخرين من الإدمان واللامبالاة ، ولكن المؤلف يعريها بوحشية فى نهاية الرواية ، ويكشف عن أن هذه الجدية مجرد مظهر صبيانى تتعالم به ، وعند أول تجربة يذوب هذا الطلاء الخارجى ، وتندمج مثل الآخرين فى لعبة الساقية .

٦ ـ ١١

الشخصية الوحيدة التى تبدو ثابتة هى شخصية « عم عبده » البواب ، يقول عنه المؤلف : ـ

« دائما ينتزع إعجابه ، كشئ ضخم قديم عريق فى القدم ، وبحيوية النظرة المنبثقة من دائرة التجاعيد الصلبة ، وربما أرهبه عمق الحفائر ، أو هالة الشعر الأبيض الكث البارز من جيب جلبابه كأزهار البلح ، أما جلبابه الدمور المنسدل كغطاء تمثال ، فينسدل على اللحم بلا عائق ، وما اللحم إلا جلد على عظم ، ولكن أى عظم ، هيكل عملاق يناطح رأسه سقف العوامة ، ويشع كونه جاذبية لا تقاوم ، رمز حقيقى للمقاومة حيال الموت » .

وغير ذلك من صفات تتكرر خلال الرواية ، وتقدمه على هيئة عملاق عتيق ، لايمرض ولا يتألم ، وتكاد تحوله إلى رمز للثبات والصمود ، وكل شئ حوله قابل للاهتزاز والسقوط ، يقول عنه أنيس زكى « إنه الموجود الوحيد فى خلاء صوتى » ، ويقول هو عن نفسه « أنا العوامة ، لأنى أنا الحبال والفناطيس ، وإذا سهوت عما يجب لحظة ، غرقت وجرفها التيار » .

إنه بذلك شبيه لصورة الخادمة زهرة فى رواية « ميرامار » فكل من حولها بمن فيهم سيدة « البنسيون » يتساقط ، وتبقى هى رمز للثبات والصمود .

٦ ـ ١٢

ولكن هذه الشخصية تتحول عند نجيب محفوظ إلى صورة محنطة ، أشبه بالديناصور ، فهو صامت فى كل المواقف ، يكتفى بترديد عبارة غامضة هى « أووه » ، فى أرذل العمر ، لم تذكره سمارة بهجت فى مذكراتها التى ترصد فيها الشخصيات

ذات التأثير ، إنه أشبه بشخصية « الزنجى » التى ترد فى كثير من الروايات الامريكية ، يعمل فى صمت كبغل الطاحون ، متدين وقواد ، ويرص الجوزه ويؤذن للفجر ، ويتحرك بدافع الغريزة ،وكأنه حشرة تحرص على حياتها .

وكان من الممكن للمؤلف أن يتطور بهذه الشخصية ، ويحولها إلى شخصية واعية، تعرف اليقين ، وتعى ما تقول ، وتعلق على تهافت الآخرين ، إنه ينقلها من هذا الدور المحنط ، الذى يسئ إلى الرموز والتاريخ ، وينقلها إلى دور واع يتحول فيه التراث إلى طوق النجاة ، فوق دوامات تتلاعب بأركان العوامة .

وحينئذ لا تصبح رواية نجيب محفوظ من روايات العبث ، ونسخة تقليدية من الأدب الأوروبى ، تحرص على مقتضيات الأصل ، أكثر مما يحرص عليه أصحاب الأصل ، بل تتحول إلى تعليق على العبث ، ومن منظور شخصيه تعرف اليقين ، وتتحدث بمنطق التراث ، وتقدم الحل ولا تتردد .

– ٧ –

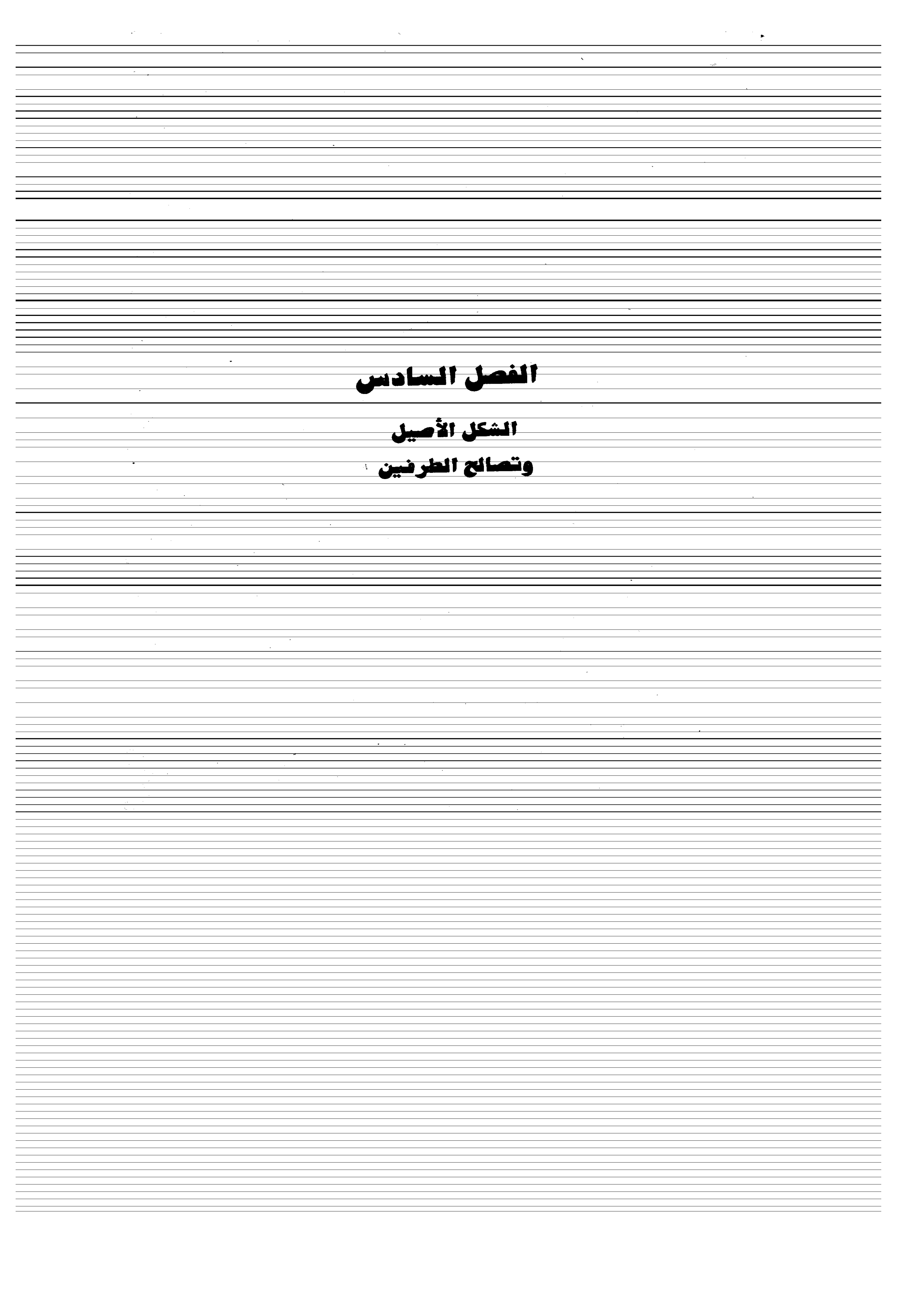
انتهت الرواية التقليدية إلى مأزق التسلية ، وانتهت الرواية اللاتقليدية إلى مأزق الشكلية ، وكل هذا إن أفاد فى شئ ، فإنه يفيد فى ضرورة البحث عن خلاص .

– ٨ –

ذكر « جيب » فى دراسته ، التى أشرنا إليها أول هذا الفصل ، إلى أنه لاخلاص للرواية المصرية ، فى أزمتها التى أوصلتها إلى حد التطفل على الموائد الأوروبية ، إلا بالعودة إلى صحن الأزهر الشريف ، أو على حد تعبيره : –

« أكاد أجزم أنه لا يوجد حاجز فعال ، يقف ضد الفيضان الغربى ، إلا بتطوير الرواية المصرية ، فنرى قسما للصحافة والكتابة الروائية فى جامعة الأزهر » .

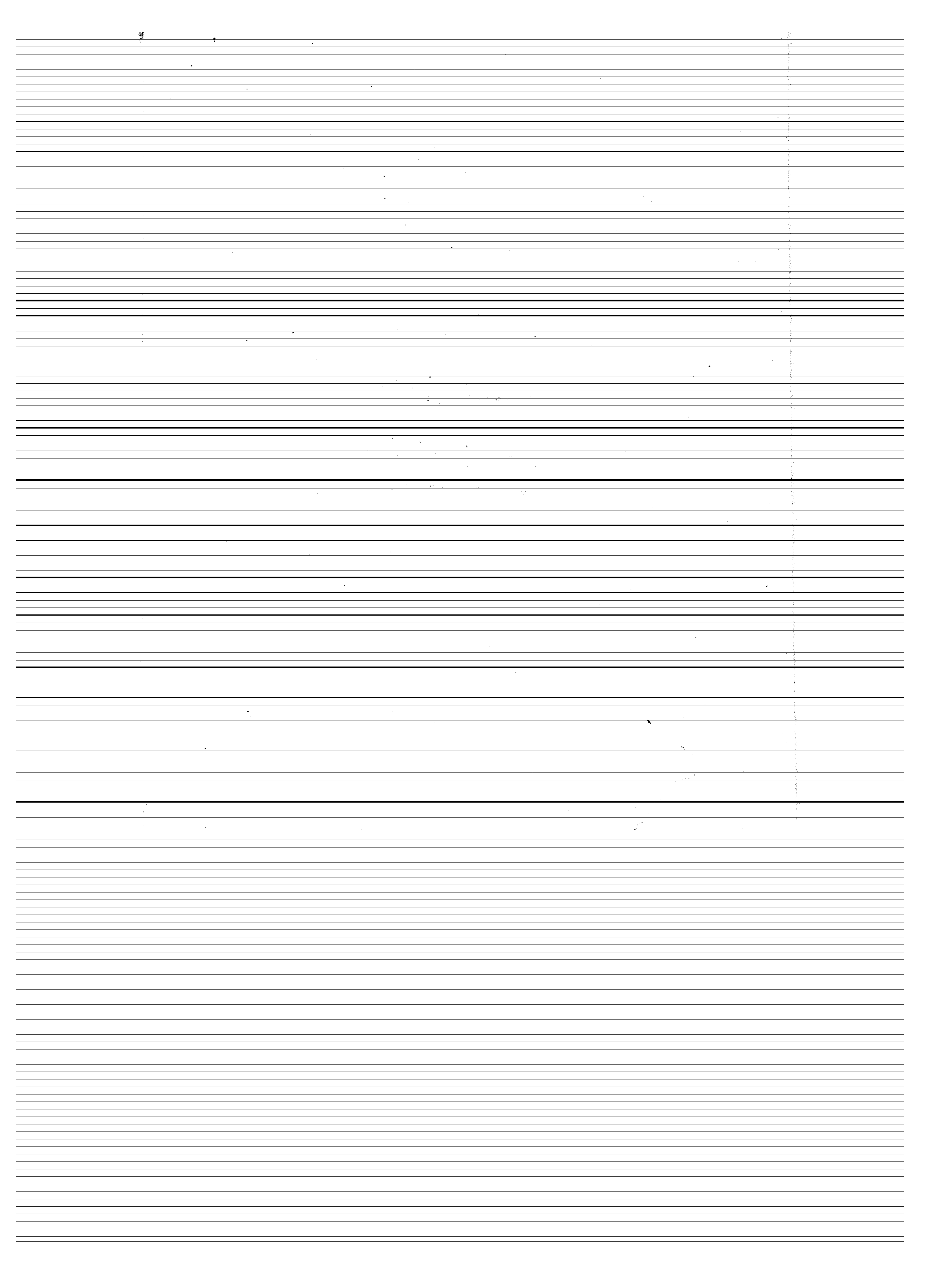
إن الخلاص إذن يكمن فى البحث عن الأصالة ، التى يرمز إليها الأزهر الشريف ، وتأتى الفصول الباقية من هذا الكتاب ، لترتاد هذا الطريق .



الفصل السادس

الشكل الأصيل

وتصالح الطرفين



- ١ -

يقدم الحريرى فى مقامته الحرامية – وهى المقامة الأولى فى التأليف . وإن كانت تمثل الثامنة والأربعين فى ترتيب المقامات – صورة لبطلة « أبى زيد السروجى » ، فقد ذاع أمره بين الناس ، يراه فى مسجد بنى حرام بالبصرة يخطب ، فيعجب به ، ويسمع الكثير عنه ، كل واحد من الحاضرين يذكر أنه رآه فى مسجد آخر ، وكل واحد يتحدث عن ظرفه وبلاغته وشدة تأثيره على الناس ، وكل واحد يذكر أنه سمع منه أحسن مما سمع الآخرون . وكلهم يؤكدون على أنه كان يغير فى زيه وهيئته .

ويصف الشريشى فى شرحه للمقامة الحلوانية ، السَّروجى بأنه من أهل الكُدية ، الذين ينتمون إلى بنى ساسان ، وهم قوم قد خضعوا لراية الإسلام فى عهد عمر بن الخطاب ، وتقلبت بهم صروف الدهر ، من عز وملك إلى ذل وبؤس ، فاحترفوا مهنة السؤال ، وأخذوا يرققون قلوب الناس ، بالحديث عما كانوا فيه من عز ، وما صاروا إليه من ذل ، ويشيرون إلى أعاجيب الدهر . الذى يعز ثم يذل .

وقد تحول هؤلاء القوم إلى طائفة، لهم مصطلحاتهم الخاصة ، وتقاليدهم الخاصة ، ولهم فوق كل ذلك « نوادر » يرويها الناس ، ويتفكهون بها .

وقد أوقف الحريرى مقامته التاسعة والأربعين – وهى المقامة الساسانية – للتحدث عن هذه الطائفة ، وهو يعطى فى هذه المقامة ابنه ولاية العهد من بعده ، ويذكر بقيمة هذه الحرفة ، وأنها تفوق غيرها من الحرف الأخرى ، فأصحابها « أينما سقطوا القطوا ، وحيثما انخرطوا خرطوا ، لا يتخذون أوطانا ، ولا يبغون سلطانا ، ولا يمتازون عما تغدو خماصا وتروح بطانا » .

فالسروجى يحمل أبعادا تاريخية ، تثير فى النفوس العبرة ، والخوف من تقلبات الزمن ، والإشفاق من أن يحدث لهم مثل ما حدث له ، وهو من أجل ذلك ، قد تحول إلى بطل شعبى ، يتحلق حوله الناس ، ويتداولون أخباره ، وقد يتزيدون فيها إن لم تكن الحقائق كافية لإرضاء فضولهم .

- ٢ -

وقد وجد الأدباء فى شخصية المكدى ، صورة مركبة ، الشخصية لها أبعادها التاريخية والشعبية ، ولها إيحاءاتها التى تحرك مشاعر الناس ، ومن هنا تحول المكدى إلى

نمـوذج ، يتواتر ذكره فى الكتب الأدبية ، قبل الحريرى وبعـده ، وتتوارد أخباره فى مثل : ـ الأذكياء لابن الجوزى ـ الأغانى للأصفهانى ـ الأمالى لأبى على القالى ـ الإمتاع والمؤانسة لأبى حيان التوحيدى ـ البخلاء للجاحظ ـ ثمرات الأوراق لابن حجة الحمـوى ـ حكاية ابن القـاسم البغـدادى لابن أبى مظهـر الأزدى ـ زهـر الآداب للحصرى ـ شرح مقامات الحريرى ـ العقد الفريد لابن عبد ربه ـ عيون الأخبار لابن قتيبة الدينورى ـ الفلاكة والمفلوكون لابن على الدلجى ـ الكامل للمبرد ـ المستطرف للأبشيهى ـ نهاية الأرب للنويرى ـ القصيدة الساسانية لابن حلى ـ وغير ذلك من أمهات الكتب ، التى تواترت على مدى التاريخ العربى ، وتغطى كل بقعة يرتفع فيها صوت اللغة العربية .

فالحريرى إذن لم يختر بطله صدفة ، بل هو عمد إلى نموذج يحمل « ثقلا » تاريخيا وأدبيا ، فيتحول هذا الثقل إلى خلفية تثير فى ذهن القارئ الكثير من المتواردات ، ليس هو بطلا مسطحا يمثل حالة خاصة يكون هم المؤلف أن ينقلها إلى القارئ ، ولكنه بطل ذو أبعاد مركبة ، يتحول إلى رمز ، يسحب معه ثقله التاريخى والأدبى ، فيضيف إلى صورته الشخصية أبعادا غير مرئية وغير فردية .

ـ ٣ ـ

ولم يكتف الحريرى بهذا « الثقل » التاريخى والأدبى للبطل بل أضاف إليه من فنه ، ما جعل المكدى فى مقاماته يتحول إلى ذات مميزة لا تضيع فى آلاف المكدين المتناثرين فى الكتب المختلفة .

وتتجلى خصوصية الحريرى فى ذلك البعد النفسى والاجتماعى عند بطله ، فهو دائما ناقم كثير الشكوى [١] ، وهو فى شكواه يصف الوضع المتردى لطائفته [٢] ، ويشير من بعيد وفى حذر شديد إلى الجهة المسئولة عن هذا الوضع ، وذلك على هيئة دعابة خفيفة من الوالى وأشباهه [٣] .

---

(١) انظر شرح المقامات للشريشى : ٧١/١ ـ ٩٩/٢ ـ ١٢٧/٢ ـ ١٣٧/٢ ـ ٣٩٤/٢ ـ ٢٣٧/٣ ـ ٤٤١/٣ ـ ١٧٤/٤ ـ ٢٧٤/٤ ـ ٢٧/٥ ـ ٧٣/٥ ـ ٢٥١/٥ ـ ٢٨٠/٥ ـ ٣٢١/٥ ـ ٣٢٧/٥ ـ ٣٢٨/٥ .

(٢) المرجع السابق ٢١٨/١ ـ ٢٥٩/١ .

(٣) المرجع السابق ٣٧٤/١ ـ ٣٠/٣ ـ ١٦٥/٣ ـ ٣٧٧/٣ ـ ٤٦/٣ ـ ٢٠٢/٥ .

وهذا البعد النفسي والاجتماعي منح مقامات الحريري - فيما يذكر الدكتور غنيمي هلال [1] - أبعادا جعلها تتفوق على مقامات الهمذاني على الرغم من أسبقيته ، وأتاح لها من النضج الفني ماجعلها تتخطى حواجز الزمان والمكان .

وهناك بعدان يتكاملان في إضفاء الخصوصية على بطل الحريري ، وهما بعد الحركة والتنقل وحب السفر من ناحية [2] ، وبعد المطاردة بين البطل والراوي من ناحية أخرى [3] .

فالبطل كالنحلة المحمومة ، لا يهدأ أو لا يستقر ، ويتنقل من مكان إلى مكان . وقد تتخذ بعض المقامات من اسم المكان عنوانا لها ، كالمقامة الحلوانية ، أو الدمياطية ، أو البصرية ، أو البغدادية ، ولكن هذا لا يعني أنها تهتم بالمكان كعنصر قائم بذاته ، يلعب دورا أساسيا في البنية الفنية ، كما هو الحال في الروايات الحديثة ، ولكن هذا يعني أن صاحب المقامات ، يشير إلى عنصر التنقل والحركة ، فالبطل لا يهدأ ، قد يكون في حلوان ، ثم نراه في دمياط ، أو الاسكندرية ، أو بغداد ، أو البصرة ، أو الشام ، أو سمرقند .

ومن هنا يتواتر وصف البطل بأنه أخو أسفار (١/١٩٥) ، أو بأن الأرض قد انشقت عنه (٣/٢) ، أو أنه من الفرار (٢/٥٦) أو أنه يشرق في الأرض ويغرب (٢/٢٥٤) ، أو أنه يظهر وقت الأرق (٢/١٥٠) ، أو أنه يظهر فجأة ويختفي فجأة (٣/٣٣) ، ويظهر حتى في البحر (٣/٤٨) ، وغير ذلك من صفات تضفي على البطل روح الحركة والتنقل .

وتتوارد الأشعار التي ينشدها البطل في السفر وإغراءاته ، وذلك في أكثر من مقامة .

وهي أشعار تتميز بالحرقة وصدق العاطفة ، ففيها حنين إلى الديار ، وشكوى من الغربة ، وأحيانا يلجأ إلى الكأس لينسى عذاباته ، ويغلفها نوع من الحزن خفيف ، لا يصل إلى حد التمرد والإغراق ، وذلك كقوله في المقامة الثلاثين ، يتحرق شوقا إلى مسقط رأسه « سروج » :-

---

(١) الأدب المقارن ص ٢٦٦ .

(٢) شرح المقامات : ١/٧٩ - ١/١٦٨ - ١/١٩٥ - ١/٣٣٢ - ٢/٣ - ٢/٥٦ - ٢/١٥٠ - ٢/١٥٤ - ٣/٣٣ - ٣/٤٨ .

(٣) المرجع السابق ١/٢٨٤ - ١/٣٠٧ - ٢/١٢٤ - ٤/٣ - ٤/٢٥٢ - ٤/٢٥٤ .

ولمن ينزاحُ عنها زفراتٌ ونشيجُ
مثلُ ما لاقيتُ مُذْ زحزحني عنها العُلوجُ
عَبرةٌ تهْمي وشَجْوٌ كلّما قرٌّ يهيجُ
وهُمومٌ كلَّ يومٍ خطْبُها خطْبٌ مَريجُ
ومَساعٍ في التَّرجِّي قاصراتُ الخطوِ عُوجُ
ليتَ يومي حُمَّ لما حُمَّ لي منها الخُروجُ

ويتصل بالسفر روح المطاردة بين البطل والراوى ، فالراوى يتعقب البطل فى كل مكان ، ويربط بين الاثنين نوع من العلاقة غريب ، لايستغنى أحدهما عن الآخر ، وفى الوقت نفسه بينهما شئ من التوتر ، فالراوى دائما يلوم البطل على مغامراته ومجونه ، والبطل يراوغه ، ثم يتخلص منه ، ويتركه فى حسرة ، ورغم ذلك فإن الراوى معجب بأفانين السروجى ، متعلق به ، يصفه فى أكثر من مرة بأنه أعجوبة زمانه ، ويتمادى البطل حتى نهاية اللعبة ، ويتفنن فى مغامراته ، ويستثير الراوى ، ويشد إعجابه .

إن هذين البعدين (روح السفر والمطاردة) يتكاملان ، ويتداخل كل منهما فى الآخر ، فيضيفان على المقامة نوعا من الحركة يظهر تأثيرها على نوعية من الصراع ، مناسبة لرؤية الإنسان العربى فى ظل حضارته المميزة .

إن الراوى والبطل يمثلان ، فى ظنى ، مستويين يتدافعان ، أحدهما بمثل روح الفنان التى تميل إلى التحرر وكسر القيود ، والآخر يمثل روح المجتمع ، الذى يحاول أن يخرط الفنان فى حظيرته ، ويدور بينهما نوع من الصراع ، تمثله المقامات فى مستويات عديدة .

- ٤ -

يذكر الدكتور حسن إسماعيل ، اعتمادا على مصادر تاريخية أن شخصية المكدى ، كانت معروفة فى الآداب الفارسية والهندية والتركية ، وأنها انتقلت من هذه الآداب إلى الأدب العربى [١] .

(١) ظاهرة الكدية ص ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٦٣ .

قد يكون هذا حقيقة ، وقد يكون أن الآداب العالمية عرفت شخصية المكدى ، كنموذج ينتمى إلى النفس الإنسانية بوجه عام ، مثل نموذج البخيل والمنافق ، وغير ذلك من نماذج تواترت على مدى الحضارات المختلفة ، وهى نماذج فى عمومها شاذة عن طريق الجماعة ، تثير حاسة الأديب فى كل مكان وزمان ، فيصور هذا الشذوذ ويرصد مقدار الانحراف .

قد يكون كل هذا حقيقة ، ولكن المقامات فى الأدب العربى ، وخاصة مقامات الحريرى ، اتخذت شكلا أدبيا أعطاها خصوصية ، تنقل هذا النموذج من مجال العمومية ، إلى مجال الملكية الخاصة .

إن الحضارات إرث مشترك ، وإن البشر هم جنس واحد ، يملكون أجهزة جسدية وفكرية متشابهة ، ويلتقون على أرضية مشتركة ، ولكن الفرق بين حضارة وأخرى ، إنما يكون فى تشكيل هذا الإرث المشترك ، ومنحه خصوصية تميزه عن أن ينساب مع غيره ، وبقدر هذه الخصوصية بقدر ما تتشكل الحضارة كوجود فعلى ، وإذا افتقدت هذه الخصوصية فإنها تفنى فى حضارة أخرى ، وتتشكل فى قوالبها ، لأنها حينئذ تصير هشة رخوة ، مرنة إلى حد كبير ، يفقدها الذاتية ، ويجعلها كالماء يتلون بلون إنائه .

وهنا نصل إلى فكرة « الاستيحاء » بين الحضارات المختلفة ، فإن الحضارة اللاحقة قد تستوحى الفكرة من السابقة ، ولكنها تعطيها من الخصوصية ما يحيلها إلى شئ جديد .

ورثت الحضارة العربية الإسلامية ، الكثير من قصص أهل الكتاب ، ولكن هذه القصص بدت عند المفسرين فى « صياغة » إسلامية ، جعلتها تبدو جديدة وخاصة ، وكأنها كتبت للمرة الأولى ، إن قصة يوسف فى القرآن الكريم ، غيرها فى الكتاب المقدس ، مع أن الجزء التاريخى مشترك ، ولعل هذا هو المعنى الذى تشير إليه الآيتان الكريمتان ، اللتان وردتا فى نهاية سورة يوسف ، تعليقا على الأحداث ، واستخلاصا للعبرة ، إن الآية رقم / ١٠٢ تقول « ذلك من أنباء الغيب نوحيه إليك ، وما كنت لديهم إذ أجمعوا أمرهم وهم يمكرون » ، وإن الآية رقم / ١١١ تقول « لقد كان فى قصصهم عبرة لأولى الألباب ، ماكان حديثا يفترى ، ولكن تصديق الذى بين يديه ، وتفصيل كل شئ وهدى ورحمة لقوم يؤمنون » فإحدى الآيتين تذكر أن هذه القصص تصدق القصص السابقة ولا تعارضها ، والأخرى تشير إلى « الخصوصية » فى القصص

الإسلامى ، والصياغة الخاصة ، مما جعلها تبدو جديدة ومعجزة .

ـ ٥ ـ

وكل مقامة عند الحريرى ، تتكون من مقدمة وموضوع وخاتمة .

المقدمة تدور حول فكرة واحدة ، ولكنها ترد فى صيغ لغوية مختلفة ، إنها تتضمن فكرة المطاردة بين البطل والراوى ينجم البطل فجأة ، وفى أماكن متباعدة ، قد تكون فى المغرب أو فى المشرق ، والراوى يتابعه ولا يمل ، ويصور ظهور بطله فى مظهر غريب ، يشد الأنتباه ، ويثير التشويق .

أما الخاتمة فهى تدور أيضاً حول فكرة واحدة ، ولكن فى صيغ لغوية مختلفة ، إنها تشير إلى فكرة « اختفاء » البطل فجأة ، كما بدا فى المقدمة فجأة ، إن صفة « المراوغة » فى الخاتمة تكمل صفة المطاردة فى المقدمة ، وبين الفكرتين (المطاردة والمراوغة) نوع من « الحركة » تمنح المقامات رابطة كلية ، إن الراوى يعلن اختفاء البطل ، ثم يعلن فى المقامة التالية ظهوره من جديد ، وهذا النوع من الرابطة التى تعتمد على « الحركة » داخل المقامات ، يحيل المقامات كلها إلى عمل متماسك ، أشبه بالعمل الروائى ، الذى يعتمد على الفقرات المستقلة ، كما سنذكر بعد قليل .

أما الموضوع فهو يتنوع من مقامه إلى مقامه ، فقد يدور حول الوعظ ثم ينتقل فى مقامه أخرى إلى الغناء ، وقد يدور حول الجد ثم ينتقل إلى الهزل ، أو حول الشعر ثم ينتقل إلى النثر ، وهكذا مما يمنح المقامات تنوعا ، ويجعل القارئ (أو المستمع) دائماً مبهوراً ، ينتقل من فنن إلى فنن ومن جديد إلى جديد .

إن المقدمة والخاتمة هما من صنع الراوى (الحارث بن همام) ، أما الموضوع فهو من صنع البطل (أبو زيد السروجى) ، والمؤلف (الحريرى) يوزع الأدوار ، ويحيل المقامة إلى أجزاء ، يشترك فى صنعها أكثر من واحد ، الراوى باعتباره رمزا للجمهور ، وتمثيلا للعقل الجمعى ، والبطل باعتباره رمزا للفنان ، وتعبيرا عن الحرية الشخصية ، ويكون هم المؤلف هو تنمية الحركة بين الراوى والبطل ، والتى تتمثل فى المطاردة التى تتضمنها المقدمة ، وفى المراوغة التى تتضمنها الخاتمة ، ثم فى المراوحة بين المقدمة والخاتمة ، فعند انتهاء الخاتمة فى المقامة الأولى ، تبدأ المقدمة فى المقامة التالية ، لتعلن تواصل عملية المطاردة ، ثم تأتى عملية المراوغة ، ثم تأتى عملية المطاردة

من جديد ، ثم المراوغة ثم المطاردة ، حتى تصل المقامات إلى نهايتها ، وقد تاب البطل عن لعبته ، وكف الراوى عن متابعته .

إن فكرة التنوع فى موضوع المقامات هى فكرة معتمدة عند الحريرى ، وقد نص عليها فى خطبة الكتاب ، وسماها بالإحماض ، وهى كلمة مشتقة لغويا من إحماضة الإبل ، بمعنى أنها ترعى الخلة ، وهى حلو المرعى فتمله ، فتنتقل إلى الحمض تأكل منه ، فيذهب عنها الملل ، وتنشط للرعى ، ويشرح الشريشى فكرة الإحماض عند الحريرى ، فيقول : ـ « أراد به تنقله فى المقامات ، من حكاية فائقة ، إلى قضية رائقة ، ومن موعظة تبكي ، إلى ملهية تسلى ، وفى ذلك تنشيط وترغيب فى قراءتها ، ونفى للملل والكسل عن قارئها [1] » .

إن الحريرى لا يشذ فى ذلك عن منهج الكتب القديمة ، التى عمدت إلى فكرة الإحماض ، أى التنوع ، ونصت عليه فى مقدماتها ، وهو موضوع سبق أن شرحناه فى الكتاب الثانى من « الوسطية العربية » ، وفى فصل الأدب ، وبيننا أهدافه بالتفصيل ، وهى أهداف تعود فى جملتها إلى فكرة طرد الملل عن القارئ ، والانتقال به من حالة إلى حالة ، حتى يتجدد نشاطه ، ويتنامى لديه الحس الجمالى ، وهو يتنقل من نص إلى نص ، ومن مرعى إلى آخر .

وقد خضع هذا المنهج لما سميته فى الكتاب السابق بالوحدة التركيبية ، وهى وحدة تتكون من فقرات عديدة ، كل فقرة تختلف عن الأخرى ، ولكنها جميعا فى تعاون تام ومسبق .

وكل هذا يقربنا إلى فكرة جديدة ، وهى دراسة المقامات كشكل روائى ، بمعنى أننا لا نكتفى ، كما يفعل الباحثون ، بدراسة كل مقامة على حدة ، ولكن نحاول أن ندرس المقامات كشكل روائى ، يخضع لرابطة كلية ، تضم المقامات فى سلك واحد .

وقد يبدو هذا غريبا لدى القارئ ، الذى اعتاد من الباحثين أن يتحدثوا عن كل مقامة كوحدة مستقلة ، دون أن يلتفوا إلى الرابطة الكلية ، التى تجمع بين كل هذه الوحدات ، وربما كانت هذه هى المرة الأولى ، التى يجابه فيها القارئ بحديث عن المقامات كشكل روائى . وقد يحتمل حديثا عن كل مقامه كشكل للقصة القصيرة ،

---

(١) شرح المقامات ٣٢/١ .

ولكنه أبدا لن يحتمل حديثا عن المقامات كشكل روائى .

وسر الغرابة يكمن فى أن القارئ قد ارتبط مفهوم الرواية عنده بهذا الشكل الوافد من أوروبا ، وهو شكل يخضع كثيرا لمعنى الوحدة العضوية ، التى تقوم على الترابط المنطقى للأحداث ، وعلى احتدام الصراع ، وافتراض بؤرة مركزية ، تستقطب كل الأحداث ، وكل ما على الكاتب أن يحبك العقدة ، ويثير التشويق ، ويخفى أوراقه ، ويتلاعب بأعصاب القارئ ، حتى تأتى النهاية الموحية .

ارتبط الشكل الروائى فى ذهن القارئ العربى ، بهذا الشكل الأوروبى ، وخيل اليه أن كل ما هو خارج عن هذا الشكل لا يحسب في عداد الفن ، وقد تأصلت هذه الفكرة عنده بما أثار بعض الباحثين من أن الجنس السامى لا يعرف القصة ، ولا يستطيع اختراع الأحداث ، ولا خلق المواقف ، وكل ما يستطيعه هو نوع من الخيال البيانى ، يقوم على فكرة التشابه الظاهرى بين الأشياء [1] .

وهى أفكار يجب أن تتغير ، فالشكل الأوروبى ليس هو الشكل الوحيد فى العالم ، والحضارة الأوروبية ليست هى الحضارة الوحيدة فى العالم ، وقد بدأ العالم يسير فى الطريق الذى تتعدد فيه أنواع الثقافة ، وأشكال الحضارة .

والمقامات كشكل روائى تخضع لمنهج التأليف الأدبى ، الذى يقوم على مفهوم الوحدة التركيبة ، ويهدف إلى تحريك مشاعر القارئ من خلال فكرة التنوع ، والتنقل من الحلو « الخلة » ، إلى المر « الحمض » ، ثم العودة إلى الحلو ، ثم إلى المر ، فى حركة مطردة ومستمرة .

المقامات تخضع إذن لهذا المفهوم السائد قبلها فى كتب الأدب ، ولكنها فى الوقت نفسه قد أثرت على أنواع عديدة بعدها ، مما يدل على مكانها الأصيل فى سلسلة متكاملة ، وأنها قد احتلت دورها المناسب بين ماقبلها وما بعدها .

ومن أهم الأشكال التى أثرت فيها المقامات ، هى السير الشعبية التى احتذت حذوها فى هذا الشكل الروائى ، وستجد بعد قليل ان شخصية المكدى ، المتمثلة فى البطل المراوغ ، قد انتقلت إلى السير الشعبية ، وأن صورة على الزيبق قريبة فى معالمها إلى حد كبير من صورة السروجى ، وسنجد أيضا أن شكل المقامة الذى يقوم على

---

(١) راجع « قصص العشاق النثرية » ، فصل « القصة عند العرب » .

المقدمة والموضوع والخاتمة ، قد ألقى بظلاله على رحلات السندباد السبع ، فكل رحلة تتكون أيضا من مقدمة وموضوع وخاتمة ، ومجموع الرحلات تقدم شكلا روائيا يخضع لمفهوم الوحدة التركيبية .

كل مقامة تمثل وحدة مستقلة ، ولكن الوحدات تتراص بعضها بجانب بعض ، لتقدم لنا فى النهاية شكلا كليا ، يمكن أن نشبهه بالعقد الفريد ، أو بعياب اليمانى ، أو الحبل الذى يضم مجموعة من العصى ، أو الخيط الذى يجمع بين مجموعة من الزهور ، أو غير ذلك من تشبيهات ، أوردناها فى الكتاب الثانى من « الوسطية العربية » ، ونحن نحاول أن نحدد مفهوم الوحدة التركيبية ، إن مثل هذه التشبيهات يمكن أن تفيدنا هنا ، ونحن نتحدث عن العلاقة بين المقامات كمجموع ، وهى علاقة تقوم على استقلالية كل مقامة ، وعلى وحدة تجمع فى النهاية بين هذه الأشياء ، ويمكن أن نعود هنا مرة أخرى إلى التعبير الذى سبق أن طرحناه ونحن نتحدث عن الوسطية فى الكتاب الأول ، وقلنا انها تعنى « تجاور الأشياء مع تمايزها » ، إن الشيئين داخل الوسطية العربية يحتفظان باستقلاليتهما ، ويظهر دور الوسطية فى التوازن بينهما ، دون محاولة لإلغائهما من أجل البحث عن نقطة وسطى ، تضيع فيها خصائص الطرفين ، كما هو الحال فى وسطية أرسطو .

وتأتى المقامتان الأخيرتان فتكشفان عن أن هذه المقامات كانت تخضع لوحدة كلية فى ذهن الحريرى ، فإحداهما وهى المقامة التاسعة والأربعون ، يصل فيها البطل إلى نهايته ، ويقدم وصاياه لابنه ، وهو يرث المهنة بعده . أما الأخرى وهى المقامة الخمسون ، فإن البطل فيها يكف عن مغامراته ، ويعلن توبة صادقة تنهى حياة المراوغة والمطاردة ، وكل هذا يدل على أن المقامات تخضع لخطة عامة ، تصل إلى نهايتها ، ليست بطريقة منطقية ، تترتب فيها المقامات ترتيبا عقليا عن طريق الضرورة والاحتمال ، كما تقول قواعد الوحدة العضوية ، ولكن عن طريق وحدة تركيبية ،تتجاور فيها المقامات وتتراكم ، حتى تصل إلى النهاية .

- ٦ -

وقد أدرك الحكيم ذلك الشكل التراثى ، فجاءت روايته « أشعب » تطبيقا عمليا لهذا الشكل .

إن روايته ليست عن « أشعب » ، كفرد معروف ، له أخباره التاريخية والأدبية ،

المتناثرة بين صفحات الكتب القديمة ، ولكنها عن أشعب « نموذجا » لذلك البطل المراوغ ، الذى قد نجده فى المقامات ، أو فى أدب الكدية ، أو فى نوادر البخلاء ، أو حتى فى السير الشعبية .

يحدد الحكيم فى المقدمة مصادر روايته فى أربعة مؤلفين هم : الجاحظ ، الخطيب البغدادى ، ابن عبد ربه ، بديع الزمان الهمذانى .

وقد حاول الباحث شهير أحمد دكرورى ، فى رسالته للماجستير عن « أشعب بين التراث والمعاصرة [1] » ، أن يعيد كل خبر عند الحكيم إلى مصدره الأصلى ، وذكر انه قد وقع أسيرا للجاحظ فى البخلاء ، وللخطيب البغدادى فى التطفيل ، ولابن عبدربه فى العقد الفريد ، ولبديع الزمان الهمذانى فى المقامات .

أما بخلاء الجاحظ فإن ماعرضه الحكيم (ص١٩) عن علاقة أشعب بالكندى ، فقد أورده الجاحظ (ص١١٦) فى بخلائه ، وما ذكره الحكيم عن سير أشعب أمام الكندى (ص٢٤) وهو يأكل ، فقد أورده الجاحظ (ص٤٠) فى بخلائه ، مع تغيير يسير من الحكيم فى اسم البخيل ، ... الخ .

أما العقد الفريد ، فإن ما عرضه الحكيم (ص٢٠) عن طمع أشعب أمام الجارية ، فقد ورد (٦٨/٧) فى العقد الفريد ، ونادرة أشعب مع الوالى ، التى ذكرها الحكيم (ص١٢٥)، وردت فى العقد الفريد (١٣٤/٨) مع تغيير يسير فى النهاية . ونادرة أشعب فى السوق التى وردت عند الحكيم (ص١٤٩) وردت فى العقد الفريد بنصها (١٣٦) ، ويستمر شهير فى صفحة كاملة يستعرض النوادر التى اقتبسها الحكيم من العقد الفريد .

أما مقامات بديع الزمان الهمذانى ، فقد نقل منها الحكيم (ص١٠٦) المقامة المضرية عن الحلاق وفضوله ، وأيضا ماذكره الحكيم (ص٩٥) عن الإمام الذى يطيل فى صلاته ، فقد نقله عن المقامة الأصبهانية .

وماذكره (ص٩٥) عن صاحب الحمام والمدلكين ، فقد نقله عن المقامة الحلوانية ... الخ .

أما كتاب « التطفيل » فقد نقل منه الحكيم (ص١٣٦) فى روايته ما ذكره

---

(١) انظر الباب الأخير من الرسالة .

الخطيب فى كتابه (ص١٥٩) عن تعليمات أشعب فى مهنة التطفيل ، ونقل الحكيم أيضا (ص١٣٧) ما ذكره الخطيب (ص١٦٠) ، عن نصائح أشعب لتلاميذه ، ونقل أيضا (ص١٤١) فى روايته ، ما ذكره الخطيب فى كتابه (ص١٩٢) عن تخير أصناف الأطعمة ... الخ .

ولم يكتف شهير بالوقوف عند المؤلفين الأربعة ، الذين أشار إليهم الحكيم فى مقدمة روايته ، أو بالوقوف عند مؤلفاتهم الأربعة التى لم يشر إليها الحكيم صراحة ، ولا حتى بإرجاع كل خبر عند الحكيم إلى موضعه من المصدر بذكر الصفحة والجزء — لم يكتف بكل هذا بل اكتشف مصادر أخر عند الحكيم ، غير هذه المصادر الأربعة ، مثل :—

ديوان أبى نواس ، وفن الفكاهة للدكتور أحمد الحوفى ، والأغانى ونهاية الأرب ، والمستظرف ، ورحلة الشعر للدكتور مصطفى الشكعة ، والشعر الغنائى للدكتور شوقى ضيف ، ومصارع العشاق ، وغير ذلك من مصادر ومراجع ، ينص عليها شهير ، ويشير إلى الصفحة والجزء .

بل يخيل لى أن هناك مصادر أخر للحكيم ، لم يلتفت اليها الباحث ،وأعنى بذلك مصادره الشعبية ، وخاصة ألف ليلة وليلة ، التى تحدث عنها الحكيم بإعجاب فى أكثر من مناسبة ، واستوحاها مبكرا فى مسرحيته « شهر زاد » (١٩٣٤م) . إن ماذكره الحكيم (ص١٨٢) فى روايته يستحضر جو ألف ليله وليله ، فإن الخليفة يغضب على أشعب ويأمر السياف بأن يضرب عنقه ، ولكن الوزير يرق قلبه نحو أشعب ، ويدور بينه وبين الخليفة الحوار الآتى :—

« يا أمير المؤمنين ، هب لى ذنبه ، وأحدثك حديثا عجبا عن نفسى ، وقد عشت مثله حياة التطفيل ليلة .

فاشتاق أمير المؤمنين إلى الحديث ، وقال :—

— قل ، أيها الوزير » .

وقص الوزير قصته ، وعفا الخليفة بعدها عن أشعب ، وأمر له بمائدة شهية ، حقا إن قصة الوزير قد وردت — فيما يذكر الباحث — فى العقد الفريد (٢٠٩/٦) ، وفى نهاية الأرب (٣٣١/٣) ، ولكن الإطار الذى وردت به عند الحكيم يستحضر جو ألف ليلة وليلة ، فالوزير يقوم بدور شهرزاد ، وينجح فى دفع السلطان إلى العفو ، وتأتى هذه

القصة عند الحكيم متداخلة مع قصص أخر ، مما يذكر بفكرة « الاستطراد » والتداخل في ألف ليلة وليلة .

ويخيل لى من متابعة الباحث خلال فصوله الكثير ، إنه يهدف إلى نتيجتين :ـ

أولاهما : ان الحكيم قد تمسك بالماضى ، وبالوقوع تحت أسر المصادر القديمة ، وضرب الباحث أمثلة على ذلك فى فصل « اللغة » ، يتضح منها أن الحكيم كان ينقل النادرة بألفاظها وتراكيبها ، كما فعل مع المقامة المضرية ، أو البغدادية ، أو الأصبهانية ، أو الحلوانية ، أو الموصلية ، أو الأسدية ... الخ .

إن الحكيم ليس عاجزا عن الرؤية المعاصرة ، وقد حقق ذلك بالفعل فى مسرحياته الذهنية ، وفى رواياته الاجتماعية ، ولكنه يقف فى « أشعب » عند الماضى ، دون محاولة التأويل الفلسفى ، أو الرؤية المعاصرة ، أو القضايا الواقعية ، يفعل ذلك لسبب فنى ، وهو أنه يريد أن يحيى الشكل التراثى للرواية العربية ، وهو شكل تلقائى فطرى ، يبتعد عن المماحكات العقلية ، والاستغراق الذهنى ، ويكون همه الأول أن يبعث المتعة الجمالية عند القارئ وأن ينتقل به من فن إلى فن ، ومن محسّن بديعى إلى آخر ، كما سنذكر بعد قليل .

والنتيجة الثانيه التى نستخلصها خلال فصول شهير تتلخص فى أن الباحث يرصد على الحكيم في أنه لم يلتزم بأخبار أشعب ، بل جمع أخبار أخر ، حدثت لغير أشعب ، وفى عصر غير أشعب ، ثم نسبها إلى أشعب ، وضرب الباحث أمثلة كثيرة على ذلك ، نجتزى منها الآتى :ـ

أ ـ ذكر الحكيم أن رشأ كانت صديقة لأشعب ، والحقيقة أن رشأ كانت فى عصر أبى نواس ، وقد تغزل فيها فى ديوانه . وجمع الحكيم بين أشعب والكندى ، والحقيقة تذكر أن الكندى كان فى عصر متأخر ، عاش بين القرنين الثانى والثالث الهجريين . وجمع أيضا بين بنان وأشعب ، والحقيقة أن بنان عاش فى زمن متأخر بعد أشعب ، ويذكر صاحب كتاب « التطفيل » أن بنان كان فى سنة ٣٠٠ هـ (انظر الفصل الأول من الباب الثالث من رسالة شهير) .

ب ـ ويذكر الباحث أن الكثير من الشعر ، الذى أورده الحكيم على لسان أشعب ، لم يكن لأشعب ، فبعضه ورد فى ديوان أبى نواس ، وبعضه ورد فى العقد الفريد ، منسوبا لدعبل ، أو لإبراهيم بن النظام ، أو لأحد الأعراب ، وبعضه ورد فى كتاب

« التطفيل » منسوبا لطفيليين مجهولين . (المرجع السابق) .

جـ ـ ويذكر أيضا أن الكثير من الأحداث التاريخية التي نسبها الحكيم لأشعب ، لم تكن في الحقيقة له ، وقد رجع الباحث إلى المصادر القديمة ، ليثبت أن هذه الأحداث لم تكن لأشعب وإنما كانت لآخرين ، واستشهد على ذلك بكتاب البخلاء ، والعقد الفريد ، ومقامات الهمذاني .

د ـ وفي فصل « اللغة » من الباب نفسه ، يذكر الباحث أن لغة الحكيم كانت تبتعد ، في بعض الأحيان ، عن واقع لغة نوادر أشعب ، إن هذه النوادر جاءت في لغة سهلة تلقائية بعيدة عن التصنع والتأنق ، بينما نجد أسلوب الحكيم في بعض الأحيان يميل إلى السجع والزخارف البيانية ، والمحسنات البديعية ، ويضرب مثلا على ذلك من قول الحكم في روايته على لسان أشعب للنخاس « أبغي حماراً ليس بالصغير المحتقر ، ولا بالكبير المشتهر ، إذا خلا له الطريق تدفق ، وإذا كثر الزحام ترفق ، وإن أقللت علفه صبر وإن أكثرته شكر ، وإذا ركبته هام ، وإن ركبه غيري نام » أو من قول الحكيم على لسان أشعب ينصح زملاء مهنته « افتحوا أفواهكم ، وأقيموا أعناقكم ، وأجيدوا اللف ، واشرعوا الأكف ، ولا تمضغوا مضغ المتعللين الشباع المتخمين ، واذكروا سوء المنقلب ، وخيبة المضطرب » .

ثم يعلق شهير على هذين النموذجين ، بأنهما يبتعدان عن لغة أشعب ، يقتربان من لغة المقامات ، التي يميل مؤلفها إلى الصنعة والمفردات الصعبة ، أو من لغة الكندي ، وهو ، قبل أن يكون بخيلا ، فيلسوف له لغته القوية ، ومفرداته المنخولة .

هـ ـ وفي فصول « المكان » و « الزمان » و « صورة المجتمع » في الباب نفسه من رسالة شهير ، يحوم المؤلف حول فكرة مؤداها أن الحكيم لم يلتزم بتحديد معالم المكان ، ولا بصورة العصر الأموي الذي عاش فيه أشعب ، ولا بالقضايا الخاصة بهذا العصر ، فقد كان يستخدم عبارات مجملة مثل « والي مكة » أو « والي المدينة » بل أحيانا كان يستخدم تعبيرات خاطئة ، فيشير إلى « قصر الخليفة ببغداد » والخليفة في ذلك العصر كان يقيم في دمشق وليس في بغداد . إن ماذكره شهير تحت عنوان « زمن القصة » في قوله « إذا كان أشعب عاش عصر الدولة الأموية بأكمله ، بداية من عصر عثمان بن عفان ، ونهاية بقيام الدولة العباسية ، فإن الحكيم لم يحدد للقصة تلك الفترة ، ولم يربطها بالعصر الأموي ، بل لم يجعل لها عصرا محددا ، وتركها مبهمة العصر »

(ص٣٤١) ، ان قول شهير هذا يلخص المحور الرئيس الذى يدور حوله الباب كله ، المتعلق بتوظيف شخصية أشعب عند الحكيم .

إن الصرامة الاكاديمية التى انطلق منها الباحث ، هى التى دفعته إلى هذه المعاناة فى التحقيق والتدقيق ، ولو أنه انطلق من زاوية أخرى لاختلف الوضع تماما ، إن الحكيم لم يكتب عن أشعب كشخصية تاريخية ، لها مكانها وزمانها وعصرها ، ولكنه كتب عنها كنموذج لبطل النادرة العربية ، كان يهمه بالدرجة الأولى أن يعبر عن جوهر هذه النادرة فى صورة رواية عربية ، فكان يتخطى الأمكنة والأزمنه ، وتحديد البيئة والعصر ، ويلتقط بحاسته الفنية المرهفة مايراه يخدم هدفه الفنى ، إن النادرة كنادرة لا تنتمى إلى عصر ولا مكان ، إنها كالأدب الشعبى الذى يتخطى الأمكنة والأزمنة وحتى المؤلف ، إن ماورد من أسماء تعرض لنا النوادر إنما هى مجرد رواة ، يعبرون عن لسان الدهر ، الذى حمل هذه النوادر من جيل إلى جيل .

إن هذا المنطلق يجعل المسألة تختلف من الضد إلى الضد ، ويجعل ما رآه الباحث غير مناسب ، يجعله هو المناسب ، ويحوله إلى حساسية تقع على البؤرة الفنية حتى لو كانت تتمرد على التاريخ والمكان .

وفى ضوء هذا نستطيع أن نمتحن وسائل الحكيم ، فنراها تخدم هدفه الفنى ، ونرى الموقف قد تغير تماما إلى حد الضد ، إن شهير يسوق نموذجين من لغة الحكيم التى لا تتناسب مع واقع أشعب ، ولكن هذين النموذجين يعبران خير تعبير عن النادرة العربية ، التى اهتمت بالتنقيح اللغوى ، إن النموذجين يعكسان فنية اللغة فى النادرة العربية ، وفى المقامات العربية التى تعتبر المصدر الرئيس عند الحكيم ، والتى تأثر بها أكثر من المصادر الأخر كما سنذكر بعد قليل .

وأيضا التعبيرات التى استخدمها الحكيم ، ورآها شهير غير مناسبة ، لم تأت إلا بسبب حس فنى ، إن الحكيم حين يختار اسم « رشأ » دون غيرها إنما يريد أن يستثير كل ماعند القارئ من دلالات قد تربت عنده ، وهو يطالع أشعار أبى نواس عن هذه الجارية ، إن هذه « الخلفية » تلعب دورها فى تنمية شخصية رشأ ، ومن ثم فى إبراز العلاقة مع أشعب . والحكيم حين يختار اسم الكندى دون غيره ، إنما يريد أن يسحب مع هذا الاختيار كل « خلفية » عن الصراع بين البخيل كطرف ، وبين الطفيلى كطرف آخر ، وهو صراع اهتمت به الكتب العربية لأنه يمثل بؤرة جذب ، ومن هنا

كان توفيق الحكيم فى تصوير تلك البؤرة ، خلال أشعب كطرف وعلم فى ميدان الطفيلية ، والكندى كطرف آخر وعلم فى ميدان البخل ، والحكيم حين يشير إلى قصر الخليفة فى بغداد ، لم يفعل ذلك عن جهل ، ولكنه يريد أن يستثير ثقافة القارئ ، التى تربت خلال متابعة أخبار الخلفاء فى بغداد ، وخاصة أخبار هارون الرشيد فى ألف ليله وليله ، إن هذه الأخبار تثير وجدان القارئ ، وتستحضر عنده أجواء ألف ليله وليله ، وتنقل من الأعاجيب ، مالا يمكن أن يصل إليه الحكيم ، لو أنه التزم بالدقة التاريخية ، والصرامة الأكاديمية .

أشار الحكيم فى المقدمه إلى أربعة مصادر ، انتقى منها روايته وسعى شهير بصبر ودأب إلى اكتشاف مصادر كثيرة ومتنوعة ، واستطعت أن أشير إلى السير الشعبية ، وخاصة ألف ليله وليله التى استقى منها الحكيم بعض الملامح الفنية للرواية التراثية ، ورغم كل هذه المصادر ، ففى ظنى أن المصدر الأساس لرواية الحكيم ، إنما يعود إلى المقامات ، سواء مقامات الهمذانى أو مقامات الحريرى ، لأنهما يشتركان فى بنية متماثلة .

كل فصل عند الحكيم ينتهى نهاية مستقلة ، وكأنه المقامة عند الهمذانى أو الحريرى ، وتتوالى الفصول دون أن تخضع لترتيب منطقى ، ولخط تاريخى تطورى ، ولكنها جميعا تعرض نادرة من النوادر ، التى دارت حول أشعب أو الكندى أو رشأ ، وجميعها تتميز بخفة الروح وبتلك اللغة التى تقوم على المفارقات اللفظية .

وحين أقول « جميعها » فإننى أبحث عن الصلة بين الفصول والتى حولت النوادر إلى رواية على طريقة الشكل التراثى ، وهى صلة ينص عليها الحكيم فى المقدمة ، ويقول فى أسلوبه الذى يتناسب مع النادرة من ناحية ، ومع اهتمامات الطفيليين من ناحية أخرى :ـ

« لقد استحضرت اللحم والبُقل والتوابل والأباريز من حوانيت أربعة مشاهير :ـ الجاحظ ، وابن عبد ربه ، والخطيب البغدادى ، وبديع الزمان . فقد بهرنى حقا ، وأسال لعابى ، ما وجدته لديهم من اللذائذ والطرائف ، غير أنى وجدت كل هذا مبعثرا ضمن بضاعتهم ، وملقى على غير نظام ... فملأت يدى مما تخيرت من أطايبها ، وذهبت به إلى « مطبخ » فنى ، حيث مزجته وخلطته ، وجعلت منه عجينة واحدة ، صنعت منها هذه القصة المتصلة الفصول » .

إن هذه الطبخة أو العجينة كل متصل ، يؤكد فكرة الرواية التى تخضع لها المقامات ، وهى فكرة تحيل المقامات إلى شئ مشترك ، على الرغم من أنها مجموعة عناصر ، ممتزجة ومختلطة ، فيها اللحم والبقل ، وفيها الملح والسكر على حد تعبيرات الحكيم .

إن رواية الحكيم تخضع للملامح الفنية للمقامات ، فالبطل واحد ، قد يكون اسمه أشعب ، أو السروجى ، ولكنه يظل شيئا واحدا يمنح الرواية وحدة تقوم على وحدة البطل ، والراوى واحد ، قد يكون اسمه الحارث بن همام ، أو بنان ، ولكنه يظل هنا وهناك شيئا واحدا ، يمنح الرواية وحدة تقوم على وحدة الراوى .

والنهاية أيضا تتشابه بين المقامات ورواية أشعب ، فالمقامات تنتهى وقد تاب البطل عن مغامراته ، وأخذ يقدم نصائحه لولى عهده ، وأشعب ينتهى به الأمر إلى أن يعتزل المهنة ، ويوصى بها من بعده لصديقه بنان ، ويقدم له نصائحه التى لا تختلف عن نصائح الطفيلى فى كتب التراث .

إن الحكيم لا يريد أن يجمع أخبارا حول أشعب ، ولا يريد أن يبعث شخصية تاريخية حية ماثلة ، كما فعل باكثير فى « سلامة القس » ، أو كما فعل السحار فى « أميرة قرطبة » ، أو كما فعل الجارم فى « مرح الوليد » .

والحكيم لا يريد أن يكتب رواية تاريخية بمفهومها التقليدى ، الوارد إلينا من والترسكوت واسكندر ديماس وغيرهما ، والتى تحركها عقدة تتنامى ، وصراع يحتدم ، ثم تعكس رؤية معاصرة ، تنطلق من الماضى ، وتحيله إلى « ديكور » يخدم الحاضر .

ولكن الحكيم يتجاوز كل ذلك ، ليحيى شكلا عربيا متناثرا بين الكتب ، وهو شكل النادرة العربية ، بمحتواها الساخر ، وشكلها الفطرى .

ولكن هذا لايعنى أن الحكيم قد وقف عند الماضى لا يتجاوزه كما قيل ، لأن الحكيم أضفى على هذا الشكل من خبرته الفنية الحديثة .

ولكنها خبرة لم تفرض على النادرة ، ولم تحورها عن مسارها ، ولم تشوهها برؤى فلسفية متعسفة ، إنه احتفظ بجوهرالنادرة ، وأضاف إليها ما يخدم هذا الجوهر .

ولنضرب مثلا على ذلك من واقع الخبر ، الذى ورد فى العقد الفريد (٦٨/٧) ، ومفاده أن أشعب طمع فى خاتم لقينة ، فقالت إنه من ذهب وأخاف أن تذهب ، خذ

هذا العود لعلك تعود . فقد احتفظ الحكيم بجوهر هذا الخبر الساخر بطريقة خفيفة ، ولكن صاغة على النحو الآتي: ـ

« ثم أسرع فاستوى قائما ، ومد إليها يده مودعا ، فمدت إليه يدا صغيرة ، كأنها حلية من عاج ، فلمح فى أصبعها خاتما ، فاستبقى يدها فى يده ، وقال فى صوت يسيل رقة ولطفا : ـ

ـ سيدتى ، جعلت فداك ، ناولينى هذا الخاتم الذى فى أصبعك لأذكرك به .

فسحبت يداها فى رفق ، وتضاحكت فى خبث ، وقالت : ـ

ـ إنه ذهب وأخاف أن تذهب .

ثم اسرعت ، فالتقطت من الأرض عودا يابسا ، سقط من شجرة قرب النافذة ، وأعطته إياه قائلة : ـ

ـ ولكن خذ هذا العود ، لعلك تعود » .

فالخبر فى المصادر التراثية قصير ، ولكنه يحمل من جوهر النادرة الكثير ، وقد احتفظ بهذا الجوهر ، وراح يبرزه من خلال تكنيك معاصر ، يعتمد على مثول الموقف ، وتوظيف الحوار ، واستغلال الطبيعة كخلفية ، وتصوير للحركة النفسية فى ذلك الشد والجذب بين أشعب الذى يلون من صوته ، والجارية التى تتضاحك فى خبث ، وأخيرا فى الإيحاء بالمشاعر الداخلية من خلال لغة تلجأ إلى صورة معبرة ، من مثل « كأنها حلية من عاج » أو « فاستبقى يدها فى يده » أو « ثم أسرعت فالتقطت من الأرض عودا يابسا » .

وذلك هو الوجه المعاصر فى رواية الحكيم ، إنه وجه يخدم الشكل العربى ، ولا يجرفه بعيدا عن مساره ، ولايثقله برؤية معاصرة ، تذهب بسذاجته وخصوصيته .

ـ ٧ ـ

لازلنا نحوم حول الحمى دون أن نقتحمه ، وندور حول الشكل التراثى للرواية العربية ، دون أن نحدد خصائصه الفنية .

عرفنا آنفا البنية الفنية لكل مقامة على حدة ، وحددناها فى المطاردة والمراوغة والمراوحة، ونقتحم الآن البنية الفنية للمقامات كطبخة فنية ، تقوم على مفهوم الشكل

التراثى للرواية العربية ، ونحددها فى :ــ

١ ــ المتعة الحسية . ٢ ــ وظيفة الشعر .

٣ ــ عدم الإيغال . ٤ ــ الرؤية الحضارية .

٧ ــ ١

هناك ميل حاد من مقامات الحريرى ، نحو ارضاء المتعة الحسية ، فقد انتشرت فيها التشبيهات التى تقوم على صور من الخارج تأتى عن طريق الحواس ، (انظر المقامة الثانية) . ووصف الغلمان (المقامة العاشرة) . والحديث عن الثياب (المقامة الخامسة والعشرون) . ووصف الأطعمة والأشربة (المقامة التاسعة والعشرون) . ووصف الجوارى والفتيات (المقامة الخامسة والثلاثون) . وغير ذلك مما يضفى على المقامات جوا من البهجة ، يرضى الأذن والبصر والذوق وسائر الحواس البشرية ، هو فى ذلك لا يسف ويقع فى منطقة إرضاء الغرائز ، ولكنه لا يزال يعمل داخل دائرة الفن ، ومن خلال لوحات وصفية ، لا تغوص فى العمق ، ولا تسرف فى الذهن ، ولكنها تقف عند معالم تتحول فيها اللوحة إلى نموذج للجمال الحسى .

ويمكن من باب المثال أن نشير إلى المقامة الثانية (الحلوانية) ، فهى تدور حول « التشبيهات » التى يبرع فيها البطل ، ويتفوق على الآخرين ، وهى ، سواء كانت للحريرى أو لغيره ، تخلق جوا من البهجة يمتع الحواس ، من مثل :ــ

ــ كـأنما تَبْسِمَ عنْ لؤلؤٍ مُنَضَّدٍ أَو بَرَدٍ أو أقَـاحْ

ــ نفسى الفداء لثغرراق مُبَسَّمُهُ وزانه شَنَبٌ ناهيك مِن شَنَبِ

ــ يَفْتَرُ عن لُؤلُؤٍ رطبٍ وعن بَرَدٍ وعَن أقَاحٍ وعَنْ طَلْعٍ وعَنْ حَبَبِ

ــ فأمطرتْ لُؤلُؤاً من نرجسٍ وسَقَتْ ورْداً وعَضَّتْ على العُنّابِ بالبَرَدِ

ــ سألتُها حين زارتْ نَضْوَ برقُعِها القانى وإيداع سمعىْ أطيَبَ الخبرِ

ــ فزحْزَحَتْ شَفَقَا غَشَّى سنا قمرٍ وساقَطَتْ لُؤلؤاً منْ خاتَمٍ عَطِرِ

ــ وأقبلتْ يومَ جدَّ البينُ فى حُلَلٍ سُودٍ تَعَضّ بَنانَ النّادمِ الحَصِرِ

ــ فلاحَ لَيلٌ عَلى صُبحٍ أقلّهُما غُصنٌ وضَرَّستِ البلّور بالدُّرَرِ

فهذه الأبيات ، ومثلها كثير ، تلتقط مفرداتها من العالم الخارجى ، الذى يدرك بالحواس ، من مثل اللؤلؤ والبرد والأقاح والنرجس والعناب والثغر والورد والشفق والقمر والليل والصبح والبلور والدر ، وتتداخل هذه المفردات لتقدم لوحات تعتبر نموذجا للجمال الذى يدرك بالحس ، ويشبع طاقة العربى ، ولا يجعل عنده حاجة إلى « الفن التشكيلى » ، لكى يجسد هذا العالم ، فيكفيه الوصف والتشبيه عن طريق الكلمة ، التى تترك مجالا فسيحا للتخيل ومشاركة القارئ ، إنها لا تحبس الابداع فى قالب مجسد سواء كان حجرا أو طينا ، بل تشير اليه ، وتثير القارئ لكى يكمل معالم الصورة من خياله .

ويلعب اللون دورا كبيرا فى إثارة المتعة الحسية ، وخلق جو البهجة ، إن الأبيات السابقة تكون حزمة من الأبيض والأسود والأصفر والعنابى والنرجس والأحمر القانى والأحمر الوردى ، وغير ذلك من ألوان تتراقص وتتداخل وتعبر عن سيمفونية من البهجة والمتعة .

إن تجاور الأبيض والأسود ، يعبر عن ميل أصيل عند العربى ، وقد سبق فى فصل « الفن » من الكتاب الثانى ، ان تحدثت عن هذا الميل ، وكشفت عن فلسفته فى الأدب وفى الخط ، وضربت أمثلة من التشبيهات التى يؤثرها العربى ، لأنها تعبر عن وجدان يجمع بين الأبيض والأسود ، فالأسود وحده لا يجذبه ، والأبيض وحده لا يجذبه ، ولكن تجاورهما يعكس نفسا عربيه تجمع بين الشيئين معاً .

ويعبر الحريرى عن هذا الميل فى صورة تجاور بين الأبيض والأسود ، فتاته الجميلة ناصعة البياض تبدو فى ثيابها السوداء ، وكأنها الصبح يختلط مع الليل ، مما يثير وجدان المستمع الذى يؤثر فى ثقافته وفنه ذلك التجاور بين الأبيض والأسود .

إن الناقد يستطيع أن يستخلص قيمة نقدية من فكرة « المتعة الحسية » ، يلتقى من خلالها مع الاتجاهات المعاصرة لنقاد الحداثة ، فالكاتبة الأمريكية سوزان سونتاج تؤلف كتابا تحت عنوان anti interpretation « ضد التفسيرية » تدعو فيه إلى مقاومة تفسير العمل الأدبى ، والبحث عن قيمة خارجه ، وهى تدين المصطلحات القديمة التى تفترض شيئا خارجيا يمثل نموذجا يقاس العمل الأدبى بمدى قدرته على الاقتراب منه ، إن هذه المصطلحات إنما جاءت لسيطرة نظرية « المحاكاة » منذ العصر الإغريقى ، والتى تهتم فى عمومها بمحاكاة النموذج الذى تقدمه الطبيعة أمام الفنان ، وهى تدعو

إلى مصطلحات جديدة تقوم على فكرة « يقظة الحواس » ، وتكون قيمة العمل ليست في المحاكاة ، ولكن بأن تجعل العين تبصر أكثر ، والأذن تسمع أكثر ، وتدفع سائر الحواس إلى اليقظة والمتعة دون الوقوع تحت أسر المضمون ، وهي تطرح في هذا الصدد مصطلح « الشفافية » ، الذي يعني أن العمل الأدبي شفاف ، ظاهرة كباطنه ، لا يتضمن أبعادا خارجة ، وتأتي أهمية النقد في وصف تلك الشفافية ، وفي دفع القارئ لكي يستمتع ببريقه ولمعانه ، ويقف عند سطحه الخلاب ، دون أن يصرف همه إلى الغوص في الأعماق .

حقا ، توجد في المقامات عناصر جدية ، كالوعظ والزهد والمبكيات ، ولكنها جميعها تأتي تحت عباءة « المتعة والتسلية » . ان البطل يتعرض لها بهذا المنطق ، ففي المقامة الحادية والأربعين يقف السروجي واعظا ، ويلقي الكثير من المبكيات ، ولكن المؤلف لا يترك القارئ يعيش كثيرا في هذا الجو ، فما أسرع أن يكشف عن الحقيقة ، فالبطل هنا يخفف من هذا الجو ، ويكشف عن نفسه ، وإنه لم يذكر هذه المبكيات إلا من أجل التأثير على الناس ، وترقيق قلوبهم ، ثم يدعو راويه إلى المتعة وانتهاب اللذة ، وينشد في ذلك شعرا ، يقول فيه :ـ

اصرفْ بصرفِ الرّاح عنك الأسى ... وروح القلب ولا تكتئبْ

وقُلْ لِمنْ لامَكَ فيما به ... تدفعُ عنك الهمّ : قدْكَ اتّئبْ

فالمسائل الجادة تختفي تحت نغمة المتعة والتسلية من ناحية ، ثم انها تأتي من باب الإحماض ، الذى تحدث عنه المؤلف في المقدمة ، وهو يعني بذلك التنويع ، والتنقل إلى حالة أخرى ، تجدد نشاط القارئ ، وتدفع عنه الملالة .

إن عنصر « اللعب » هو العنصر الذى يسيطر على المقامات وهو عنصر يعيه المؤلف منذ البداية وحتى النهاية ، فهو في صدر خطبته يصف صنيعه بالهذر ، وهو في خاتمة مقاماته يصفه بأنه من سقط المتاع ، ويستغفر الله من « أباطيل اللغو ، وأضاليل اللهو » ، ثم ينشد بيتا من الشعر ، يرجو فيه أن يخرج من عمله سالما ، لا له ولا عليه ، ويقول :ـ

على أنني راضٍ بأن أحملَ الهوى ... وأخلُص منه لا عليّ ولا ليا

وفي ضوء عنصر اللعب والتسلية تصحح النظرة نحو ما ورد في المقامات من مسائل

عقلية ذهنية ، كمدح الدينار وذمه (المقامة / ٣) ، أو ايراد كلمات معجمة وأخرى غير معجمة (المقامة / ٦) ، أو فك الألغاز (المقامة / ١٥) ، أو الرسالة التى تقرأ من أولها بوجه ومن آخرها بوجه (المقامة / ١٧) ، أو الموازنة بين الإنشاء والحساب (المقامة / ٢٢) ، أو مسائل فى النحو تتضمن بعض الألغاز (المقامة / ٢٤) ، أو الخطبة التى تأتى خالية من الاعجام (المقامة / ٢٨) ، أو غير ذلك من مسائل لا تأتى ، رغم مظهرها العقلى ، إلا من باب المتعة والتسلية ، وتشبه لعبة الشطرنج ، أو الكلمات المتقاطعة التى ترد كل يوم فى أعمدة الصحافة ، وفى صفحة التسلية وبرامج الإذاعة والتليفزيون ودور السينما والمسارح .

فهناك اتفاق مسبق يعقده المؤلف مع القارئ على أن كل ما يرد فى المقامات هو مجرد لعبة ، تتصف بالهذر وباللهو على حد وصفه ، وتثير المتعة والتسلية ، فلا يحمل شيئا منها محمل الجد ، ولا يكدر نفسه خاصة وأن باب التوبة مفتوح ، وتأتى المقامة الأخيرة لتعلن توبة البطل ، بل إنه يتحول إلى نوع من المحدثين ، وهو مقام صوفى شفاف ، يلقى فيه إلى الشخص بأمور غيبية ، إنه لم يعاقب على هذا بالطرد من رحمة الله ، ولم ينته نهاية مأساوية تثير الخوف والإشفاق ، شأن المسرحيات الإغريقية والكلاسيكية ، فهو كان يقوم بلعبة ليس غير ، وهو كان يبغى إسعاد الناس ، بإثارة المتعة والتسلية ، وقد كافأه الله ، وتقبل توبته ، وانتهى من دوره ، وودع لعبته ، وقال لراوية فى نهاية المقامات « هذا فراق بينى وبينك » . وهى الجملة نفسها التى قالها الخضر وهو يودع صاحبه ، بعد أن كشف له عن الكثير من أسرار الحكمة الالهية ، التى لا تقف عند حد الظاهر ، ولا تنظر النظرة المحددة ، إن الحكمة الإلهية قد تجعل المخطئ فى النهاية يصبح من المحدثين المقربين ، فالمهم هو حسن النية ، أو على حد تعبير المؤلف فى الأسطر الأخيرة من خطبة كتابه :ـ

« ثم إذا كانت الأعمال بالنيات ، وبها انعقاد الأمور الدينيات فأى حرج على من أنشأ ملحا للتنبيه لا للتمويه » .

ـ ٨ ـ

وتكشف الأبيات السابقة فى المقامة الثانية عن وظيفة الشعر فى المقامات ، وفى التراث القصصى بوجه عام . انه لا يأتى مجرد بطاقة وزخرفة ، أو مجرد اختصار للحكمة واعتصار للعظة ، ولا يحد من انطلاق الحركة ويوقف شعور القارئ . إن الأمر يكون

كذلك لو اقتبسنا مصطلحاتنا النقدية من الفن القصصي بمعناه التقليدى الأوروبى ، والذى يقوم على عنصر المحاكاة وايهام القارئ بمعايشة العالم المتخيل ، ويقف ضد كل تضمينات ، سواء كانت شعراً أو حكمة أو معلومة لغوية وبراها تكسر من مثول هذا العالم .

ولكننا نستخلص مصطلحاتنا من واقع الجنس الأدبى ، الذى نحن بصدده ، وهو ذلك الشكل التراثى للقصة العربية ، وهو شكل يؤثر الشعر لا لأنه يعبر عن حب العربى للشعر فحسب ، بل لأنه يؤدى وظيفه فنية ، إن الأبيات السابقة لا تأتى عرضا كمجرد تضمين أو مهارة أدبية ، بل هى تعكس جوهر هذه المقامة ، التى تتضمن تشبهات رائعة يستحسنها الذوق العربى .

إن الشعر فى مقامات الحريرى يؤدى هذه الوظيفة الفنية ، ويصبح أساسا ، لتجسيد أشياء لا يستطيع الأسلوب أن يجسدها ، وخاصة إذا كانت هذه الأشياء تقرب إلى الحالة النفسية إبّان توترها ، إن البطل الذى يبدو ساخرا فكها حلو الروح ، يخفى داخله عذابا نفسيا ، لا تستطيع الجملة النثرية أن تعكسه ، إنه فى المقامة الثالثة يأنس إلى راويه ، وبينهما علاقة خاصة ، فيفضفض عن نفسه ، ويكشف عن دخيلته فى أبيات شعرية ، يقول فيها : ـ

تعارجْتُ لا رغبة فـي العـرَجْ ... ولكنْ لأقـرعَ بابَ الفَـرَجْ
وأُلقِي حَبلِي علـى غـاربِي ... وأسلُكَ مَسلَكَ مَنْ قَدْ مَرَجْ
فإن لامنى القوم قلت اعْـذُروا ... فَليسَ عَلى أعرجٍ مِنْ حَرَجْ

إن مثل هذه الأبيات تجسد الحالة الشعورية ، بطريقة لاتستطيعها الجملة النثرية ، وعن طريق مثل هذه كان البطل يؤثر على مستمعية الذين يتعاطفون معه على الرغم من مجونياته ، ويؤثر أيضا على راويه ، فيتغير حاله ، ويلتمس له العذر .

وهذه الوسيلة التى تستخدم الإمكانات الشعرية داخل الفن القصصى ، قد ظهرت بصورة أخرى فى العصر الحديث حين اقتربت الأجناس الأدبية من بعضها ، وأخذ تكسر الحدود الصارمة التى يفرضها النقاد ، ويستعير جنس أدبى ، نثرى مثلا ، من جنس آخر ، شعرى مثلا ، مايخدمه وينمى مواقفه الأدبية ، وقد تتبعت هذه الظاهرة فى كتابى « الأدب وتجربة العبث » ، الذى صدر سنة ١٩٧٣ فقلت : ـ

« إن القصة الحديثة قد اقتربت كثيرا من جوهر الشعر ، فلقد أدرك الفنان بفطرته أن الكلمات الشعرية ، هى أكثر الأدوات اللغوية اقترابا من المنابع الداخلية ، إن اللحظة الشعرية صلوات والتحام بالطبيعة ، وعود إلى الفطرة والبراءة الأولى ، واندهاش أمام المرئيات [1] » .

ومن هنا كثر استخدام هذه الوسيلة الشعرية ، داخل قصة « تيار الشعور » ، لأن القاص قد أدرك بفطرته أن اللحظة الشعرية هى التى تستطيع أن تكشف اللحظة الفنية وتوحى بها .

ولكن هناك فرقا فى نقطة البدء ، بين قصة تستخدم الإمكانات الشعرية ، وبين قصيدة شعرية محضة ، إن القصة فى الحالة الأولى تستغل اللحظة الشعرية ، كإمكانية تندمج داخل إمكانات أخر من الفن القصصى ، وقد غاب هذا الفرق عند كتاب القصة المصرية المعاصرة ، فضاعت معالم فنهم ، فليس ما يكتبون هو قصة أو شعر ، ولكنه خليط متنافر من القصة والشعر معاً ، وقد نبهت إلى هذا الاختلاط فى الكتاب السابق ، وضربت أمثلة من واقع تيار الشعور عند القاص الأوروبى ، وهو ذلك التيار الذى استقى منه القاص المصرى نماذجه ، وقلت :ـ

« وإذا بنا نجد ، والأمثلة كثيرة أيضا أنفسنا أمام قصص ، تحاول أن تقترب من الشعر ، فإذا بها كالغراب الذى أراد أن يقلد الطاووس ، إنها نسيت نقطة البدء عند كل ، فليست هى قصيدة لأنها حرمت من أهم خصائص القصيدة ، وهو البناء الموسيقى خلال تراكيب الألفاظ ، وليست هى قصة ، لأنها حرمت من تصميم القصة ، الذى لا يقف عند وسيلة واحدة ... إننى اقرأ رواية « العجوز والبحر » ، فيخيل لى إننى إزاء قصيدة تتغنى بوحدة الوجود ، وبنضال الإنسان ضد الطبيعة ، وضد نفسه قبل كل شئ ، داخل إطار شعرى أسيان ، لكنها ليست قصيدة لأنه يبقى للعمل الروائى نقطة بدئه وتفسيره الخاص ، وإننى أقرأ فصل « كونتين » فى رواية فوكنر ، فيخيل لى أننى إزاء قصيدة صوفية ، ممتلئة بالإشارات الإلهية ، وبألسنة النيران ، وباللهب المقدس ، ولكن يبقى بعد ذلك أن هذا الفصل مندغم فى بناء تام ، وإن الجو الشعرى فى هذا الفصل وسيلة فنية ، هى بنت الموقف ، وتتبدل مع تبدل الموقف [2] » .

---

(١) الأدب وتجربة العبث .

(٢) المرجع السابق ص٢٥ .

والأمر كذلك بالنسبة للقصة العربية القديمة ، فالشعر فيها يرد فى موضعه المناسب ليؤدى وظيفة فنية ، ويتحول عندئذ إلى لبنة فى البناء الفنى ، ولكنه ايضا قد يفقد فنيته ، ويتحول فى بعض القصص إلى عقبة كئود توقف الحركة النفسية ، وتصيبها بالبرود ، وقد شرحت كل ذلك بالتفصيل فى كتاب « قصص العشاق النثرية » وضربت مثلا على الشعر الذى يفقد وظيفته ، من واقع قصة عفراء التى رددتها الكتب القديمة ، ومن هذا الموقف الفاتر حين نعى اليها خبر وفاة عروة ، فقد انطلقت تنشد شعرا باردا ، لا يصل إلى حد الموقف ، ولا يجسد الشعور ، ويكتفى بأوصاف خارجية ، وألفاظ منظومة ، فتقول :ــ

فإن كان حقا ماتقولون فاعلموا	بأن قد نعيتم بدر كل ظلام
فلالقى الفتيان بعدك لذة	ولا رجعوا من غيبة بسلام
ولا وضعت أنثى تماما بمثله	ولا فرجت من بعده بغلام
ولا ، لا بلغتم حيث وجهتم له	ونغصتم لذات كل طعام

فالأبيات هنا باردة لا تناسب الموقف ، وقلت عنها فى الكتاب المذكور « لا تتناسب هذه الأبيات ، التى تكتفى بالوصف الخارجى وبالنقمة على الناس ، مع الموقف الذى وضعت فيه القصة البطلة ، إذ تحكى أن عفراء انسلت إلى القبر فانكبت عليه ، فماراعهم إلا صوتها ، فلما سمعوه بادروا إليها ، فإذا هى ممدودة على القبر ، قد خرجت نفسها ، فدفنوها إلى جنبه [1] » .

إن الشعر ، سواء كان قصيدة موزونة أو جملة شعرية ، هو مجرد وسيلة فنية ، تقاس قيمته بالسياق ، أما الأحكام العامة التى ترفض الشعر لمجرد أنه شعر لا يتناسب مع القصة ، فهى من إملاء النقاد الذين لا يملكون الموهبة ، ويتحولون أسرى مصطلحات وقراءات ، لا ينصرفون عنها بل لا يستطيعون أن يتجاوزوها حتى لو أرادوا .

ـ ٩ ـ

وتلقى مقتضيات اللعبة بظلالها على المقامات ، وتنعكس على ما أسميناه بعدم الإيغال ، فالمقامات تهدف إلى اللعب الذى يثير المتعة والتسلية ، وكل شئ يتم بروح رياضية ، فلا انتقام ولا إيغال ، إن الراوى يلعب مع البطل ، وإن المؤلف يلعب مع

(١) قصص العشاق النثرية ص ٢٣٣ .

القارئ ، ويخرجان فى نهاية اللعبة متصافحين ، وقد تند من أحدهما هفوة ، فهما يستغفران الله فى النهاية ، وكل منهما يطلب الصفح من رفيقه .

ومن هنا نجد كل شئ فى المقامات يتم على السطح ، وبخفة ودون إيغال ، فلا سخرية تصل إلى حد التجريح ، ولا فكاهة تصل إلى حد الإيلام ، ولا صراع يصل إلى حد التعقيد ، ولاخيال يوغل فى الغرائب ، ولا فكر يصل إلى حد التجريد ، حتى النهاية تأتى ، فى غالب الأحيان ، سعيدة ، تبارك ، الأوضاع ، ويتصالح فيها الطرفان .

فى خطبة الكتاب يدعو الحريرى الله ، أن يجنبه الغواية فى الرواية والسفاهة فى الفكاهة « حتى نأمن حصائد الألسنة ، ونكفى غوائل الزخرفة ، فلاترد مورد مأثمة ، ولا نقف موقف مندمة ، ولا نرهق تبعة ولا معتبة ، ولا يلجأ إلى معذرة عن بادرة » .

وقد حقق الحريرى منهجه ، فجاءت فكاهته بعيدة عن الفحش والسفاهة ، إنها خفيفة لينة ، تثير الضحك، وتجعل الشاذ يعود إلى الحظيرة ، دون عناد ولا كراهية ، إنها لا تجرح لأنها تهدف إلى المتعة ، تدل على خفة روح البطل ، دون أن يكون ذلك على حساب الضحية ، حتى لو كانت الفكاهة جنسية ، فانها تكتفى بالإشارة دون فحشاء ، وتجعل الآخرين يضحكون دون خدش للحياء (انظر المقامة / ٢٠) ، ولا تهدف الفكاهة إلى مجرد الإيذاء ، والتشفى من الآخر ، إنها تهدف إلى اثارة البهجة ، وغالبا ما تنتهى بتصالح الطرفين ، فلا ساخر ولا مسخور ، ولكنها لحظة المتعة ، لا يكدرها فحش ولا ألم .

والصراع أيضا لايحتد ، إن التوتر بين البطل والراوى ، هو من نوع التوتر بين المحبين ، لا يستغنى أحدهما عن الآخر ، ان الراوى يلوم البطل على مكائده (المقامة / ٢) ، ولكنه معجب به يصفه بأنه أعجوبة الزمان (المقامة / ١٨) ويجد فى أثره (المقامة / ١٣) متعلقا بأهدابه (المقامة / ١) يفرح بلقيته (المقامة/ ٣٣) ، ويتمنى طول السفر معه (المقامة / ٣٢) ، انه باختصار قدره الذى ينجم له على غير انتظار ، ويتشوق لملاقاته على الرغم من روغانه ، وغالبا ما تنتهى كل مقامة بلحظة صلح ومكاشفة بين البطل والراوى ، وتستمر عملية التوتر ثم المصالحة ، حتى تأتى المقامات إلى نهايتها ، وقد تاب البطل ووصل إلى المقام الصوفى ، أما الراوى فإن دموعه تتصاعد حزنا على فراق صاحبه ، أو كما يسميه العبد الصالح .

حتى الصراع النفسى لا يحتدم ، فكثيرا مايتستر البطل وراء أشعاره ، يشكو فيه سوء حاله ، ويندب حظه ، فهو الرجل الكريم ، الذى ينتمى إلى آل ساسان ، تقتر عليه الدنيا ، وتلجئه إلى الخديعة والتلون ، حتى يستطيع أن يعيش ، ولكن البطل لا يمتد خارج لحظته الشعرية ، ولا يمد بأصبع الإتهام إلى أحد ، ولا يشير إلى السبب ، إنه ليس متمردا يسخر من الأوضاع ، ولكنه يرضى بنصيبه ، ويتصالح مع قدره ، وينال مايريد بعد أن يضحك الأخرين ، حتى الأعداء الذين يؤثرون أنفسهم بكل شئ ، يضحكهم ويأخذ منهم مايريد ، دون إيذاء ولا تجريح .

وتأتى النهاية منطقية مع المنهج ، إنها ، عادة ، نهاية سعيدة تمسح كل الأوجاع ، وتغطى على كل توتر ، قد يضيق الراوى بالبطل ، وقد تتأزم العلاقة بينهما ، ولكن كل ذلك إلى حين ، فالنهاية السعيدة تزيل كل كدر ، وتذكر الجميع بلحظة المتعة ، فلا ينسون أنهم فى لعبة سوف تنتهى بالتبات والبنات . حقا إن المقامات تنتهى وقد دمعت عين الراوية ، ولكن ذلك لم يكن بسبب مأساة أوكدر ، بل إنه يبكى حزنا لفراق صاحبه ، وأسفا على فقدان تلك اللحظات التى كان يستمتع بها معه ، ويعيش مغامراته ، وتنقله من مقامة إلى مقامة ، ومن جد إلى هزل ، ومن شعر إلى نثر .

إن كل ذلك منتزع من واقع المقامات كجنس أدبى ، له محاكمته الخاصة ، وهى محاكمة ستكون فى آخر الأمر لصالحه ، لأنها منتبهة لحركته الخاصة ، وليست محاكمة بسبب ذنب لم يقترفه ، أو فعل من الآخرين .

أقول ذلك ، لأن كثيرا من النقاد يرون فى مثل هذه الملامح شيئا من بذور لم تكتمل ، ومن نضج لم يأخذ طريقه ، ومن موقف ساذج ، لايتنبه لواقع اجتماعى ، ولا لتحليل نفسى .

وقد وقعت فى شئ شبيه بذلك فى بداية حياتى ، وأنا اكتب رسالة الماجستير عن « قصص العشاق النثرية » فأدنت هذه الملامح فى القصص العربى ، وأتهمتها بالسذاجة ، فقلت عن الصراع :ـ

« ولكن القاص لم يستغل مواقف الصراع فى هذه القصص استغلالا كافيا ، ولم يتخذها نقطة انطلاق تنمى القصة ، وتزيد من حيويتها ، بل اكتفى بتسجيل هذا الصراع بإشارات مقتضبة ، وتلميحات خفيفة ، فقد يمر بموقف ثرى ، وتحس أن الأمر

يحتاج إلى إفاضة وشرح ، ولكن القاص يمر به مرورا سريعا ، مسجلا له فى جملة أو جملتين ، وقد نشاهد دمعة تترقرق فى عين عاشق ، ونحس أنها تخفى وراءها تيارا عنيفا ، ولكن القاص يسجل الدمعة ثم يمر ، لا يتبطن ما تحتها ، ولا يعنيه ماوراءها [١] » .

وقلت عن الفكاهة بأنها « ساذجة لا تعبر عن غرض فى ذهن القاص ، أو تكشف عن نفسية لشخصية من الشخصيات ، وإنما هى عبارة عن حركة بهلوانية ، أو منظر يخالف المألوف ، أو مطب يقع فيه شخص ، وهذا النوع من الفكاهة قد يرضى العامة ، ولكنه من الناحية الفنية أردأ الوسائل ، وأقلها نضجا وثراء [٢] » .

وقلت عن النهاية « ولم يكن ذلك المعنى الفنى للنهاية ، مفهوما لدى القاص القديم بوجه عام ، فقد كان يترك قصته تسير بدون رقابة ، حتى تحط رحالها ، وتختار النهاية التى ترضى السامعين ، أو يرتضيها لها السامعون [٣] » .

قلت كل ذلك فى حينه ، وأنا أنطلق من مفاهيم القصة الأوروبية الحديثة ، ولم أجد حينها تنبيها من مشرف ، أو نقدا من قارئ ، أو تعليقا من طالب ، فقد كان الجميع سكرى تلك اللحظة ، التى تقيس كل شئ بالمثال الذى يقدمه الرجل المتحضر المتلفع فى غلالته وراء البحار .

ـ ١٠ ـ

إن عدم الإيغال ، ومخاطبة الفطرة ، ومعاملة الأشياء بتسامح ، إن كل ذلك لم يكن من فراغ ، بل كان وراءه رؤية فكرية ، ولا أقول « فلسفية » لأن الفلسفة إيغال وتجريد وتشقيق وتعقيد ، لا يتناسب مع هذا الجو الذى يتم كل شئ فيه على السطح ودون إيغال .

والرؤية هنا متسقة مع رؤية الحضارة العربية الإسلامية ، وقد سبق لى فى الكتاب الأول من « الوسطية العربية » ، وفى فصل « الحكمة العربية أو الأصالة » بنوع خاص ، أن شرحت مفهوم الحكمة ، وبينت أنها شئ يختلف عن الفلسفة ، وانها نتاج حضارة تعطى للمطلق حيزا واسعا فى مصير الإنسان ، إن الكون لا يحكمه عقل فقط ،

---

(١) قصص العشاق النثرية ص٢٧٦ .
(٢) المرجع السابق ص ٢٢٨ .
(٣) المرجع السابق ص ٣١٧ .

ولا قوانين المنطق وحدها ، ولكنه مسير بعناية الله ، وهى عناية لم تخلق شيئا عبثا ، ولها حكمتها التى هى أوسع من حكمة الإنسان المحدودة ، وهذه الحكمة شئ غير الظاهر ، والمستقبل بيد الله ، والمخطئ ، أو من يظنونه كذلك ، قد تكون نهايته نهاية صالحة ، والأمر بالعكس .

إن الإسلام يعترف بالضعف البشرى ، ويتصالح معه ، والطريق مفتوح لمن يريد أن يرجع ، هو لا يريد أن يجعل الخوف من الذنب شئ يعرقل المسيرة ، ويسئ إلى الحياة ، إن الإنسان هو خليفة الله فى الأرض ، وهو مطالب بأن يعمرها ، وبأن ينصر الخير على الشر قدر ما يستطيع ، وقد رفع الله عنه الاصر والأغلال وسائر المعوقات ، وجعله يسعى فى الأرض بلا عقد ولا إحساس بالذنب ، وقد تند منه هفوات ، فباب التوبة مفتوح ، ومن أسماء الله الحسنى الغفور الرحيم ، ومن هنا فان مقام التوبة هو المقام الأعلى عند أهل السنة والوسط ، لأنه مقام يشعر بالضعف البشرى ، وبحاجة المخلوق الدائمة إلى المطلق ، يعبده ويستعينه ويطلب منه الهداية ، كما تدل على ذلك فاتحة الكتاب ، ان المقام هو ليس مام الفناء فى الله كما يقول أصحاب وحدة الوجود من أهل التصوف ، فهذا المقام لا يعترف بالضعف البشرى ، ويضفى على الإنسان صفات الألوهية ، ويسقط عنه التكاليف ، وينتهى فى النهاية إلى اعتزال الإنسان وصغائره ، لكى يتلفع فى وحدته وأفكاره السماوية ، أما مقام التوبة فهو ينطلق من الإنسان ومن الإحساس بالضعف البشرى ، وهو يدل على عنصر خير ، يعبر عن الطبيعة الوسطى للإنسان ، فهو ليس شريرا كالأبالسه يصر على الذنب ولا يتراجع عنه ، وهو ليس أيضا خيرا صافيا يعيش فى مقام الألوهية ، أو على أقل تقدير ، فى مقام الملائكة ، خير محض لا يعى دور الشر الذى قد يسفك الدماء ، ويهلك الحرث والنسل ، كما تشير إلى ذلك سورة البقرة ، إنه فى مقام بشرى ، يجمع بين الخير والشر ، ولكنه يعمل جاهدا على نصرة الخير ، إن توبته تدل على أنه يغلب الصراع لصالح الخير ، ويسعى فى الأرض لكى يطهر نفسه ، ويطهر الآخرين .

وينتهى الأمر بالسروجى فى المقامة الأخيرة بالتوبة ، حقا شرق الرجل وغرب كما ذكر فى أشعاره ، ولكنه كان يحمل نفسا صافية ، لا تحقد على البخلاء ، ولا تتمرد على قضاء الله ، إنه فقط يتماجن من أجل أن يعيش ، وهو فى تماجنه لا يسف ولا يجرح ، إنها مغامرات يبغى بها المتعة ، وتثير جوا من البهجة وخفة الروح ، ومن هنا

كانت توبته صادقة ، ينشد الأشعار ، ويلقى المواعظ ، وهى كلها تحمل حرارة العاطفة ، والرجاء من الله أن يعفو عن هفواته .

وقد تحول فى نهاية الأمر إلى نوع من المحدَّثين ، الذين يصفهم الشارح بأنهم « المكاشفون من الزهاد الذين يحدثون بالغيوب [1] » .

ويورد الراوى من العبارات ما توحى بأن السروجى قد أصبح مثل العبد الصالح ، وهو العبد الذى وردت قصته فى سورة الكهف ، وقد أوتى العلم اللدنى ، الذى يتجاوز الظاهر والرؤية المحددة .

ـ ١١ ـ

وهنا نجد الحكيم مرة أخرى ، يتنبه بحساسية الفنان إلى هذه الملامح الفنية للمقامات ، وهى المصدر الأساس لروايته كما قلت .

فرواية الحكيم تميل إلى المتعة الحسية ، وحديث الأكل والشرب ، ووصف الجوارى ومجالس الغناء ، والأشعار التى تتوارد خلال ذلك ، كلها تهدف إلى جانب المتعة .

ويأتى الأسلوب وكأنه طبق شهى ، إنه أسلوب ملىء بالمحسنات البديعية ، وبالزخارف التى ترضى الأذن ، وكأنها « الصناجات » فى مجالس هارون الرشيد .

إن الناظر إلى بعض عناوين فصوله ، يدرك جانب المتعة وإرضاء الحس ، فبعضها يتوارد على النحو الآتى :ـ

أشعب وجاريته رشأ ـ أشعب والكندى والبخيل ـ أشعب وبنان ـ أشعب فى الحمام ـ حيلة شيطانية ـ فى العرس ـ ضيف ثقيل ـ محتال ظريف ، وغير ذلك من عناوين تتوارد ، وتوحى بهذا الجو الظريف .

وكل شىء فى الرواية يتم على السطح ودون إيغال ، فلا تضمينات فلسفية أو اجتماعية ، ولا تأويلات عصرية ، كل شىء يتم بخفة منذ البداية وحتى النهاية .

الرواية تبدأ على النحو الآتى :ـ

---

(١) شرح مقامات الحريرى للشريشى ٥ / ٣٧٥ .

« انتصف النهار وصاح مؤذن الظهر ، لا مـن مسجـد ذلك الحـى مـن أحياء « المدينة » ، ولكن من بطن أشعب » .

والرواية تنتهى على النحو الآتى : ـ

« وأسرع إلى يد أمير المؤمنين ، فاختطفها اختطاف الجائع للرغيف ، ورفعها إلى فمه ، وأشبعها لثما وتقبيلاً » .

إن كلا من البداية والنهاية ، تحتويان على مسحة خفيفة من الفكاهة ، وقد تبدو هذه الفكاهة بمنطق النظرة العصرية ، فكاهة لفظية ، تقوم على المفارقات اللغوية ، ولكنها مناسبة لمنطق النادرة العربية ، ولأسلوب المقامات ، الذى يعتمد إلى حد كبير على التلاعب اللفظى ، وتتناثر بعض المفردات والصور فى الأسطر الأخيرة ، فتوحى بمضمون الرواية ، وتساعد على رسم شخصية أشعب .

إن كل ما أضافه الحكم إلى الشكل التراثى ، يتمثل فى عنصر الحوار ووصف الطبيعة ، وتمثيل الموقف ، وغير ذلك من عناصر أفادها من إنجازات المسرح الحديث .

إن هذه العناصر الحديثة تكاد تكون معدومة فى المقامات فلا وصف للطبيعة إلا فى حالات نادرة ، وبطريقة غير مقصودة ، والحوار قليل من نوع ما نتعامل به فى حياتنا اليومية ، دون أن يكون موظفا توظيفا فنياً ، وتمثيل الموقف شئ لا تهتم به المقامات .

ولكن الحكيم يجعل هذه العناصر المستحدثة تندمج فى طبيعة الشكل التراثى ، فهى تتم بخفة ، ودون إيغال أو إسراف ، وتأتى فى حينها وبقلة دون أن تطغى على الجو العام للنادرة العربية .

فقط عنصر الرؤية الحضارية ، يختفى فى رواية الحكيم ، التى تتحول إلى مجونيات حول الأكل والشرب ، وإلى متع وتسلية حول الغناء والشعر ، وتختفى فيها كل خلفية حضارية ، وكأنها ليست فى أرض لها ثقافتها التى تعطى للمتجاوز قدرا كبيراً ، فى تشكيل مصائر البشر .

إن المقارنة بين صورة أشعب وصورة السروجى ، توضح الفرق بين المقامات وبين رواية الحكيم .

فأشعب شخصية نهمة أكولة ، يقف عند المتعه الحسية ، ولا يحمل ثقافة تراثية من واقع عصره .

أما السروجى ، فهو شخصية معقدة ، قد يبدو فى الظاهر ساذجا لا يعرف شيئا ، ولكنه عند الأزمات ، يتصرف بذكاء يثير الإعجاب ، هو يجيد الفقه ورواية الشعر ومعرفة الألغاز ، ويجيد الخطب والقصص والمواعظ ، يتلون مع المواقف ، يبدو عليه أحيانا اللامبالاة ، ويحس بقدر كبير من الغربة ، وينشد الأشعار حول الحنين ، يشكو فيها الدهر وسوء الحال ، وهو من أجل هذه الأبعاد المتعددة ، ينال احترام الجميع ، يحبونه ، ويتعلقون به ، ولا يملون من سخريته .

ولكن كل ذلك يتم بخفة ، ودون أن يقع فى دائرة التفلسف ، فاللامبالاة عند السروجى لا تصل إلى حد ما نراه عند كتاب العبث ، والغربة لا تصل إلى المفهوم الفلسفى عند كتاب الوجودية ، فكل شئ يتم دون إيغال ، ولا يطغى على المسحة العامة فى المقامات .

إن عنصر الرؤية الحضارية يختفى فى رواية الحكيم ، لأنه اكتفى بالتقليد الخارجى ، وتحولت لعبته إلى مكعبات مرصوصة وفارغة .

نحن لا نطالبه بشئ ذهنى حاد كما نراه فى مسرحياته ، ولا نطالبه برؤية عصرية كما يتمنى البعض ، ولكن نطالبه برؤية حضارية ، تلعب كخلفية للأحداث ، وتوحى بالمسار العام لحضارته . وهذا مانراه مثلا عند ألفريد فرج فى روايتـه « أيام وليالى السندباد » ، مما سنتعرض له بالتفصيل فى فصل « الشكل الشعبى » .

ـ ١٢ ـ

يصنف بعض الباحثين التراث القصصى عند العرب إلى خانات عديدة ، مثل : القصص الفلسفى ، والقصص الدينى ، وأدب الرحلات والمقامات ، وقصص البخلاء ، والظرفاء ، والعشاق ، والنوكى ، والطفيليين .

قد تكون هذه التصنيفات مفيدة للجانب التعليمى ، ولكنها غير واقعية ، فإن هذه القصص تتداخل ، ولا يمكن فصل بعضها من بعض إلا من باب التبسيط المخل ، فالمقامات مثلا يمكن أن تندرج فى أدب الرحلات ، فالسروجى رجل رحالة من الطراز الأول ينجم فجأة من حيث لا يشعر الراوى ، قد يظهر فى البحر أو فى جزيرة أو فى أماكن متباعده ، إن أسماء الأمكنة التى تردد فى عناوين المقامات كالمقامة الحلوانية ، أو البصرية ، أو السكندرية ، لا تشير إلى بيئة جغرافية ، ولكنها تشير إلى صفة الرحالة عند

السروجي ، الذى لا يستقر في مكان ، حتى نراه في خراسان ، إنه يشرق ويغرب كما يشير إلى ذلك فى شعره ، وفى المقامة الأخيرة التى يلخص فيها تطور حياته ، إنه كالنحلة المحمومة التى تثير « العجيبة والغريبة » التى تتميز بها أدب الرحلات .

والمقامات أيضا ممتلئة بالنماذج البشرية ، التى نراها فى القصص الأخر ، ففيها البخيل ، والطفيلى ، والمنافق ، والظالم ، والطماع ، والأحمق ، والعاشق ، والزاهد ، إنها تحوى الجد والهزل كما قال الحريرى فى مقدمته .

وربما كان أفضل من هذا التصنيف التعليمى ، أن ترصد ملمحا فنيا ، أو شكلا أدبيا ، أو شخصية مميزة ، ثم نتابع الملامح الفنية لكل ذلك ، مهما تسترت تحت عناوين ، ومهما اتخذت من أسماء .

إن صورة هذا البطل المراوغ ، الذى يحاول أن يحسّن من وضعه بكثير من الحيل والأفانين ، التى ترقق قلوب الآخرين ، وتعقد بينهم صله من نوع ما ، تتغلب حتى على التناقض الطبقى ، إن هذه الصورة هى التى نراها فى قصص تراثية كثيرة ، مهما حملت من عناوين وأسماء .

إن صفة المراوغ تمثل نموذجا بشرياً ، يحمل ملامح فنية ، وتشير إلى أبعاد كثيرة ، فهو مراوغ يجيد التمثيل والتخفى ، وهو مراوغ يتنقل من مكان إلى مكان ، وهو مراوغ كالثعلب يتملص من مواقف كثيرة ، وهو مراوغ ظريف يحفظ الشعر والنادرة واللغز ، وهو مراوغ يكيد للوالى وللقاضى ، وهو مراوغ يخرج على المألوف ، وغير ذلك من أبعاد تشكل هذه الشخصية ، وتجعل من السروجى بطلا مميزا ، يتعلق به الآخرون ، ويعرفونه مهما تنكر فى ثياب ، أو تستر تحت ألغاز وخطب ، أو سافر إلى أنحاء بعيدة .

وقد اهتدت السير الشعبية إلى كلمة أكثر دلالة ، يمكن أن تحل محل صفة « المراوغ » وتؤدى معانيها بل وتزيد ، وهى كلمة « الزيبق » ، وهو وصف أطلق على « على الزيبق » بطل السيرة الشعبية المعروفة بهذا العنوان ، وقد سمى بهذا الوصف لأنه كالزيبق ينفلت من اليد ولا يمكن الإمساك به ، إنه شخصية مراوغة ، يلجأ إلى الكثير من الحيل والأفانين ، لكى ينتقم من الظالمين ، ولكن بطريقة خفيفة لا تجرح ولا تهدم .

نحن إذن نرى أنفسنا ندلف من حيث لا نشعر ، من باب المقامات إلى باب السير الشعبية ، ولا غرابة فى ذلك فكلاهما يعودان إلى نبع واحد .

اعتاد الباحثون أيضا أن يقسموا الأدب العربى ، إلى أدب فصيح وأدب شعبى ،وأن يقيموا الحواجز بينهما ، فالأدب الشعبى فى نظر البعض أدب مبتذل ، يلجأ إلى اللهجة العامية وإلى تعبيرات سوقية . والأدب الفصيح فى نظر البعض الآخر ، أدب « رسمى » لا يعكس وجدان الجماهير ، ولا يعبر عن طموحاتهم وأحلامهم .

وحقيقة الأمر أن الحواجز بين الأدب الفصيح والأدب الشعبى ، ليست من القوة بحيث نحيلهما إلى خصمين متنافسين ، إن جوانب الالتقاء بينهما أكثر من جوانب الافتراق ، فالرؤية واحدة ، وصورة الشخصية واحدة ، والبنية الفنية واحدة .

بل إن الكثير من الأخبار الأدبية ، والقصص التى تناثرت فى المصادر المكتوبة باللغة الفصيحة ، قد تسللت إلى السير الشعبية ، وأصبحت جزءا من بنيتها الفنية ، وقد سبق أن تتبعت فى كتابى « قصص العشاق النثرية » الكثير من هذه القصص التى تسللت إلى السير الشعبية ، وذلك لرصد تطورها الفنى ، ولنضرب المثال بقصة الفتى الذى ادعى السرقة أمام خالد بن عبد الله القسرى ، لكى ينقذ حبيبته من الفضيحة ، فإن هذه القصة قد وردت فى مصادر شهيرة ، من مثل : ذم الهوى ، وأخبار النساء ، ثم انتقلت إلى « ألف ليلة وليلة » ، وأصبحت جزءا من بنيتها الفنية ، وخضعت لسياقها الأدبى [1] .

إن المقارنة بين صورة السروجى وصورة الزيبق ، تدل كثيرا على جوانب الالتقاء بين الأدب الفصيح والأدب الشعبى ، فكلاهما عزيز قوم ذل ، وكلاهما يحس بالغبن ، إزاء واقع اجتماعى ، ينعم فيه الجاهل الأحمق ، ويشقى صاحب الموهبة ، وكلاهما مراوغ ، يحتال من أجل نفسه بالكثير من المغامرات ، ولكنه فى مغامراته لا يتشفى ولا يسعى للانتقام ، إنها مغامرات من نوع خفيف ، تهدف إلى تعديل « الشاذ » والعودة به إلى الحظيرة ، إن المقامة العاشرة تسخر من الوالى ، الذى لا يتحكم فى هواه ، ويسلبه السروجى ماله ، ويترك له رقعة من الشعر ، تنصحه بأن يعدل من سلوكه الشاذ ، وصورة السروجى هنا أقرب إلى صورة « الزيبق » وهو يسخر من « صلاح الكلبى » رئيس الدرك ، ولكنها سخرية خفيفة ، فمرة يضع له الزجاج فى الطريق ، وثانية يجرده عاريا ،

(١) انظر : قصص العشاق النثرية ص ٣٢٢ .

وغير ذلك من مغامرات ، يترك الزيبق بعدها رقعة ، تفيد الكلبى بأن هذا جزاء من سرق العجل من صاحبه ، وتهدف إلى تعديل سلوكه ، وتخليصه من بذور الشر ، ودفعه إلى حظيرة الخير .

وإذا كانت صفة « المراوغ » فى المقامات جعلتنا ، من حيث نشعر أو لا نشعر ، فى مواجهة السير الشعبية ، فإن الملامح الفنية للمقامات كصورة للشكل الروائى فى التراث العربى ، تدلف بنا من جديد إلى عالم السير الشعبية ، وهذا يؤكد ماسبق أن أكدنا عليه بأن عوامل الالتقاء بين الأدبين الفصيح والشعبى ، أكثر من عوامل الافتراق .

إن المقارنة بين مقامات الحريرى ككل ، وبين مغامرات السندباد تجعلنا أمام الشكل الروائى بمفهومه التراثى ، وهو شكل نلتقى به فى المقامات وفى السير الشعبية ، كما التقينا به فى الكتاب الثانى فى الشعر وفى منهج التأليف الأدبى ، مما يدل على أصالته وعلى أنه منتزع من « مسوغات » جغرافية وتاريخية ، تسمح له بالبقاء والاستمرار .

كتب الحريرى مقامه تحت عنوان « العمانية » ، وهى مقامة تدور وقد ركب القوم البحر ، وهاجت بهم الأمواج ونزلوا على جزيرة ، وذهبوا إلى قوم لا يعرفونهم ، وشاهدوا عندهم عجائب وغرائب ، استطاع السروجى بحيله أن يتغلب عليها ، فقربه السلطان وأصبح أثيرا عندهم ، وغير ذلك مما يذكر بمغامرات السندباد فوق البحار ، وعلى أرض الجزر الغريبة ، والسندباد يخرج من كل مغامرة غانما ، محمولا بالتجربة العميقة والأموال الوفيرة .

والتشابه لا يقف عند هذا الحد الخارجى ، بل يتجاوز ذلك إلى الشكل التراثى ، سواء فى دلالته المضمونية ، أو رؤاه الفنية .

حكاية السندباد وردت فى الجزء الثالث من « ألف ليلة وليلة » ، وقد بدأت بمقدمة عن الحكايات ككل ، وانتهت بمقدمه عامة عن الحكايات ككل أيضا ، وبين المقدمة والخاتمة ، ترد سبع حكايات ، ويسمى كل حكاية باسم « السفْرة » ، أى السفرة الأولى ، والسفر الثانية ، والثالثة ، وحتى السفرة الأخيرة .

تبدأ شهر زاد تروى حكاية السندباد أمام شهريار ، ولكنها لا تبدأ روايتها بالحديث عن السندباد بطل المغامرات ، ولكنها تبدأ فتقدم رجلا فقيرا يعمل حمالاً ، ويسمى بالسندباد أيضا ، وتصفه الليالى بأنه السندباد الحمال ، أو السندباد البرى ، فى مقابل السندباد البحرى ، الذى يقوم بدور البطل الرئيسى فى الحكاية .

جلس السندباد الحمال بجانب قصر جميل ، وشاهد النعيم الذى يقيم فيه صاحب القصر ، من غلمان وبساتين ، وفاكهة وأطعمة ، وغناء وشراب فحدثته نفسه بالمقارنة بين حاله وحال صاحب القصر ، وأنشد فى ذلك شعرا قال فيه .

وأصبحت فى تعب زائد | وأمرى عجيب وقد زاد حملى
وغيرى سعيد بلا شقوة | وما حمل الدهر يوما كحملى
ينعم فى عيشة دائما | ببسط وعز وشرب وأكل
وكل الخلائق من نطفة | أنا مثل هذا ، وهذا كمثلى
ولكن شتان مابيننا | وشتان بين خمر وخل
ولست أقول عليك افتراء | فأنت حكيم حكمت بعدل

تنتهى هذه الأبيات والحمال يعلن أنه لا اعتراض على حكم الله ، وهو لم يقدم على هذه الأبيات إلا بعد تردد شديد ، وبعد مقدمه طويلة تزيد على سبعة أسطر ، بينما الأبيات الشعرية لا تتجاوز سبعة أبيات ، والحمال فى هذه المقدمة الطويلة يستغفر الله من هذه الوسوسة ، فيقول :ـ

« سبحانك يارب ياخالق يارازق ، ترزق من تشاء بغير حساب ، اللهم إنى استغفرك من جميع الذنوب ، وأتوب إليك من العيوب ، يارب لا أعترض عليك فى حكمك وقدرتك ، فأنت لا تسأل عما تفعل ، وأنت على كل شئ قدير ، سبحانك تغنى من تشاء ، وتفقر من تشاء ، وتعز من تشاء ، وتذل من تشاء لا إله إلا أنت ، ما أعظم شأنك ، وما أقوى سلطانك ، وما أحسن تدبيرك ، قد أنعمت على من تشاء من عبادك ... » .

وتمضى هذه المقدمة الطويلة لتخفف من نبرة التمرد فى شعر الحمال ، ولكن الأمر لا يقف عند هذا الحد ، فالسندباد يسمع بهذه الأبيات، ويستدعى الحمال ، فيسأله عنها ، ويعتذر الحمال عن هذه الأبيات ويقول « بالله عليك لا تؤاخذنى ، فإن التعب والمشقة وقلة مافى اليد ، تعلم الإنسان قلة الأدب والسفه » .

ويهدئ السندباد من روعه ، ويقربه إليه ، ويريد أن يلقنه درسا حتى لا يخدع بالظاهر ، ويحكم على الأشياء دون أن يدرك حكمة الله ، إن السندباد هنا يتحول إلى معلم ، ويأخذ فى قص مغامراته على الحمال ، ويقول له :ـ

« يا حمال ، اعلم أن لى قصة عجيبة ، وسوف أخبرك بجميع ما صار وما جرى لى من قبل أن أصير فى هذه السعادة ، وأجلس فى هذا المكان الذى ترانى فيه ، فإنى ما وصلت إلى هذه السعادة وإلى هذا المكان ، إلا بعد تعب شديد ومشقة عظيمة وأهوال كثيرة ، وكم قاسيت من الزمن الأول من التعب والنصب ، وقد سافرت سبع سفرات ، وكل سفرة لها حكاية تحير الفكر ، وكل ذلك بالقضاء والقدر ، وليس من المكتوب مفر ولا مهرب » .

وهنا تفسح شهر زاد المكان وتدفع بالسندباد إلى المقدمة ، لكى يروى بضمير المتكلم مغامراته ، إن الأمر لم يعد يحتاج إلى هذه الطقوس ، التى تحاور فيها شهر زاد الملك السعيد ، وتجلس بينهما دنيا زاد لكى تقوم بدور « التسخين » وإذكاء الموقف ، إنها تختفى ولا يبدو دورها إلا فى الجملة المحفوظة التى تعلن فقط عن بداية ليلة جديدة ، وهى جملة « بلغنى أيها الملك السعيد » ، وبعدها ينطلق السندباد فى حكاياته ، إن الجو جو إثارة ، والقارئ يلهث مبهورا مع كل حكاية ، وشهر زاد بذكائها القصصى لا تتدخل ، ولا تفرض حواراً مع شهر يار ، أو مع دنيا زاد ، إنها تختفى لتترك السندباد يثير التشويق ويرفع من درجة حرارة القارئ مع كل مغامرة جديدة .

وتتوالى المغامرات ، وعقب كل مغامرة ، يرحب السندباد بصديقه الحمال ، ويعشيه ، ويأمر له بمائة مثقال ذهبا ، فيأخذها الحمال ويدعو له ، ثم ينصرف وهو ينتظر متلهفا الحكاية التالية .

وتنعقد الصداقة بينهما ، ويصبح كل منهما ملازما للآخر ، السندباد يعطى ويمنح ، والحمال يأخذ ويدعو ، دون أن يحقد أحدهما على الآخر ، أو ينتقم أحدهما من الآخر ، إلى أن تأتى آخر الحكايات ، فيدور بين الصديقين الحوار الآتى :ـ

« فانظر يا سندباد يا برى ما جرى لى ، وما وقع لى ، وما كان من أمرى فقال السندباد البرى للسندباد البحرى: بالله عليك لا تؤاخذنى بما كان منى فى حقك » .

تحمل حكاية السندباد ظلالا من قصة موسى مع صاحبه الخضر ، فإن موسى

كان يحكم بحسب الظاهر ، فأراد صاحبه أن يلقنه درسا ، ينبهه إلى الحكمة الإلهية ، التى تتجاوز الأسباب الظاهرية ، ويتلقى موسى الدرس مرة وثانية وثالثة ، إلى أن يعيه تماما ويقول لصاحبه :ـ

﴿ لا تؤاخذنى بما نسيت ، ولا ترهقنى من أمرى عسرا [1] ﴾ ، ومن هنا ليس غريبا أن تتكرر جملة « بالله عليك ، لا تؤاخذنى بما كان منى » ، فى مقدمة حكاية السندباد وفى خاتمتها .

وليس هذا هو الشئ الوحيد الذى تحمله حكاية السندباد من الرؤية الإسلامية ، فهى إلى جانب ذلك ، أو بسبب ذلك ، تنتهى نهاية دينية ، تهون من شأن الدنيا ، وتحذر من الاعتراض على قضاء الله وقدره ، وتذكر بالموت الذى تصفه فى جمل كثيرة ، تنتهى بها الحكاية ، فتقول « ولم يزالوا فى عشرة ومودة مع بسط زايد وفرح وانشراح ، إلى أن أتاهم هادم اللذات ، ومفرق الجماعات ، ومخرب القصور ، ومعمر القبور ، وهو كأس الممات ، فسبحان الله الحى الذى لا يموت » .

إن الجمل التى تتحدث عن السعادة فى هذه النهاية ، أقل بكثير من الجمل التى تتحدث عن الموت ، وكل هذا فى إيماءه قويه للتهوين من شأن الدنيا .

وليس المراد هو مجرد التهوين من شأن الدنيا ، أو التذكير بالموت فحسبَ ، أو غير ذلك من تعبيرات يبدو على ظاهرها الجانب الوعظى ،ولكن المراد بالدرجة الأولى هو لفت النظر إلى حل المشكلات بطريقة هينة يسيرة ، لا تصل إلى العنف وحد إراقة الدماء ، فما دامت الدنيا هينة وكل إنسان مصيره إلى الموت ، وسبحان الله الحى الذى لا يموت ، مادام كل ذلك واردا ويمثل الحقيقة ، فإن كل شئ قابل للحل ، ولا توجد المشكلة التى تستعصى على الحل ، يكفى أن الموت وحده هو حلال العقد .

نحن إذن فى لب مشكلة الفروق بين الغنى والفقير ، وهى مشكلة فى ظل الرؤية الإسلامية طبيعية ومن سنة الحياة ، ومن هنا لا تضخمها ولا تطلق عليها عبارات عنيفة من مثل التناقض الطبقى أو الصراع الطبقى ، إنها تسميها فقط اختلاف الدرجة بين الناس ، وهى تجعل هذا الاختلاف من سنة الحياة ومن لوازم الكون ، فكل إنسان مسخر لخدمة الآخر ، وكل إنسان له موهبته ، وكل إنسان محتاج إلى الآخر ، فليس هناك داع

---

(١) سورة الكهف الآية / ٧٣ .

للتضخيم من هذه المشكلة ، واعتبار أن الإنسان فقط يقاس بما عنده من مال ، إن هذا حكم بالظاهر فكم صاحب قصور لا يعيش سعيدا ، وكم من مال وراءه جهد كبير ومشقة زائدة ، إن التضخيم من هذه المشكلة ، وترديد تعبيرات من مثل الصراع الطبقى ، إنما هو يعكس رؤية تضخم من أمر الدنيا ، وتجعلها هى هم الإنسان ، فلاحياة بعدها ، ولاسعادة إلا فيها ، وغير ذلك من الفلسفات المادية ، التى تقف عند حدود الظاهر ، وتحتاج إلى « العبد الصالح » الذى يلقنها درسا لا تنساه .

وقد عكست حكاية السندباد هذا الحل الإسلامى ، فالحمال يتلقى درسا ، ينصرف بعدها عن تلك الوسوسة ، ويعتذر مرارا لصاحبه ومعلمه ، وتنعقد بينهما صداقة تذوب خلالها مشكلة الغنى والفقر ، وتنعقد بينهما صداقة ، ويعيشان معاً صديقين ، ليس كغنى وفقير ، بل كإنسان يتعامل مع إنسان ، ويختفى الحقد ولا إسالة دماء ، ولا ديكتاتورية طبقة .

تلك هى المضامين الدلالية لحكاية السندباد ، وهى مضامين تلتقى مع مضامين الشكل التراثى للرواية العربية ، والتى سبق أن أشرنا اليها ، ولا يقف الأمر عند هذا الحد ، فإن حكاية السندباد تلتقى مع الشكل التراثى فى الملامح الفنية أيضا .

إن صفة « العنقودية » تحرك هذه الحكاية ، وأعنى بهذه الصفة ما يسميه البعض بتداخل الحكايات ، أو ما سميته بالوحدة التركيبية فى الكتاب الثانى من الوسطية العربية ، وفى فصل الأدب بنوع خاص .

ويمكن أن نتبين صفة « العنقودية » فى حكايات السندباد خلال ثلاث دوائر ، هى :ـ

دائرة كبرى ، تتمثل فى ذلك الإطار الذى تدور خلاله « ألف ليلة وليلة » وهى قصة شهر زاد مع الملك السعيد ، وهى تروى له الحكايات ، وتدخله عالم الخيال ، وتخلصه من الشر ومن روح الانتقام ، وبجانبها أختها « دنيا زاد » تشجع وتدفع أختها إلى الحديث ، وشهر يار مبهور من الأختين ، وينتهى به الأمر إلى حب الراوية ، وتغيير نظرته نحو المرأة والناس بوجه عام ، إن هذه الدائرة تدور زمنيا خلال ألف ليلة وليلة ، وتمثل الزمن الخارجى ، الذى يلعب دور الرابط العام ، الذى يربط بين جميع الحكايات ، ويسلكها فى عمل روائى كبير ، يضم جميع الحكايات ، إن هذه الدائرة

هــي أشبه بالعقـد الذى يمسك حزمة من العصى ، أو الأزهار ، أو غير ذلك من تشبيهات ، سبق أن رددتها أثناء الحديث عن الوحدة التركيبية .

دائرة كبيـرة تتـمـثل في حكايات السندباد البحرى مع السندباد البرى ،والتى نكتشفها خلال مقدمة الحكايات وخاتمتها ، وخلالها الحوار بين السندبادين عقب كل سفرة من السفرات السبع ، إن هذه الدائرة تحيل السفرات السبع إلى شئ واحد ، هو صورة للشكل التراثى للرواية العربية ، وحتى تتميز حكاية السندباد كرواية مستقلة ، داخل دائرة كبرى هى حكايات الليالى بوجه عام ـ أقول حتى تتميز هذه الحكاية كشكل روائى مستقل ، فإنها تتخذ زمنا خارجيا يختلف عن الزمن الخارجى الذى تتخذه شهر زاد فى الدائرة الكبرى ، إن شهر زاد تقص حكاياتها بالليل ، وتظل تقص إلى أن يدركها الصباح فتسكت عن الكلام المباح ، أما السندباد البحرى فإنه يقص فى الصباح ، وينتظر الحمال طيلة ليلة ، لكى يقدم الصباح ، ويذهب إلى صديقه ، ويعيش معه فى مغامراته ، إلى أن يتعشى ويأخذ الذهب ، ويعود سعيدا فى انتظار صباح آخر ، إن شهر زاد تفسح الطريق ، وتختفى فى هذه الدائرة ، ولا تقوم بدور الراوية ، إنها تكتفى بتقديم السندباد ، الذى يقص فى الرواية ، وبضمير المتكلم ، وبإثارة لا يقطعها تعليق من شهر يار ، أو شرح من شهر زاد ، أو تدخل من دنيا زاد .

أما الدائرة الأخيرة ، فهى الدائرة الصغيرة ، والتى تتمثل فى السفريات السبع ، إن كل سفرة تمثل مغامـرة مستقلة ، تتكون كالمقامات ، مـن مقدمة وخاتمة ثم الموضوع الرئيس .

المقدمة فى كل سفرة غالبا ما تدور حول داء السفر وسندباد فى قمة سعادته ، والخاتمة عقب كل سفرة تأتى سعيدة ، فهو يعود عقب كل مغامرة ، محملا بالمال مترعا بالخبرة ، ولا يحبس ذلك على نفسه فهو يبنى القصور ، ويهب الأموال ، ويقيم الولائم ، ويدعو الأصدقاء والأقارب ، يقدم لهم الطعام ويقص عليهم النوادر .

ثم تسلم الخاتمة إلى المقدمة التى تليها ، فى حركة دائمة ، سبق أن لاحظناها فى المقامات ، وسميناها بالمراوحة ، عودة وسعادة وترف ، ولكنه يضيق بكل هذا ، ويعاوده داء السفر ، أو كما يقول عن نفسه « فحدثتنى نفسى الخبيثة بالسفر إلى بلاد الناس ، وقد اشتقت إلى مصاحبة الأجناس ، والبيع والمكاسب » ثم عودة وسعادة ، ثم سفر ومغامرة ، ثم عودة ثم سفر وهكذا فى حركة تشمل جميع السفرات ، وتضفى على

المغامرات شيئا مشتركا ، وتحيلها إلى رواية كبيرة ، تعتمد على حركة شاملة ، وعلى شخصية رئيسة ، تقوم بالدورين معاً ، دور البطل ودور الراوى .

أما الموضوع فهو يختلف من سفرة إلى سفرة ، ولكنه فى كل السفرات ، تسيطر عليه عناية الله ، فالبطل وهو السندباد ، يقوم بمغامرات عجيبة ، لا تخطر على بال الإنسان ، يقصها وهو يمهد لها منذ البداية قائلا للحمال « وقد سافرت سفرات ، وكل سفره لها حكاية تحير الفكر ، وكل ذلك بالقضاء والقدر ، وليس من المكتوب مفر ولا مهرب » ، وقد ظل فى سفرته الأخيرة سبعا وعشرين عاما يكابد ويعانى ويواجه من الأهوال والمشقات مالاعين رأت ، ولكنه يعود سالما كما كان يعود عقب كل مغامرة ، إن البطل هنا محروس بعناية الله ، وهنا نجد الأقدار تتدخل وقت الأزمة ، فتبدل من حاله ، لقد غرقت سفينته فى إحدى المرات ، وألقى به فى عرض البحر ، ولكن العناية الإلهية لم تتخل عنه فى ذلك الحين ، فيقول « فيسر الله لى قطعة خشب من ألواح المركب فركبتها » (١٠٠/٣) ، وهكذا ينجو ليعود موفوراً بالمال ، يوزعه على الفقراء والمساكين ، ويقيم الولائم ، ويمنح الأموال .

ومن هنا تكثر المفاجآت والصدف وتدخل الأقدار ، إن استخدام « إذ » الفجائية تتوارد بكثرة فى هذه المغامرات ، وإن التهويل فى الوصف يبلغ حده ، فهو يرى طائرا يحجب عين الشمس ، وبيضة كالقبة السماوية (٨٩/٣) ، وهو يرى حية مثل النخلة (٩٠/٣) ، وسمكة مثل البقرة (٩٩/٣) ، إن وصفه للعملاق يتوارد على النحو التالى :ـ

« وقد نزل علينا من أعلى القصر شخص عظيم الخلقة ، فى صفة إنسان ، وهو أسود اللون ، طويل القامة ، كأنه نخلة عظيمة ، وله عينان كأنهما شعلتان من نار ، وله أنياب مثل أنياب الخنازير ، وله فم عظيم الخلقة مثل البئر ، وله مشافر مثل مشافر الجمل مرخية على صدره ، وله أذنان مثل الحرامين مرخيتان على أكتافه ، وأظافر يديه مثل مخاليب السبع » (٩٤٣) .

إن مثل هذا الوصف الذى يقوم على المبالغة والتهويل ، يتوارد بكثرة ، فيزيد من هذا الجو الذى يبتعد عن العقول كثيرا ، وقد يضيق بعض النقاد ، من أصحاب الظاهر ومن أصحاب المقاييس الحديثة ، بمثل هذا الجو ويجدونه خروجا على مشاكلة الواقع ، وإطاحة بالمنطق الإنسانى ، ولكن حكاية السندباد لا تقف عند حد الظاهر ، إنها منذ

البداية تتحدث عن القضاء والقدر ، وعما هو مكتوب على الجبين ، إنها تشير بذلك إلى الجزء الخفى ، الذى يتجاوز الواقع ، والذى يسميه البعض بالمفاجآت والغرائب ، ونحن نسميه هنا « بروح الخضر » أو العبد الصالح ، الذى يرمز إلى الرؤية الإسلامية التى لا تقف عند المنطق الظاهر ، وتراه قصورا لايدرك ماوراء الحجاب ، ولا يتجاوز ما هو تحت الأقدام ومن هنا نرى السندباد فى مغامراته ، يكتشف تلك الحكمة الكبرى ، التى تدرك مالايدرك ، فكم من موقف يراه خيرا ثم ينقلب شرا ، وكم من موقف يراه شرا ثم ينقلب خيرا ﴿ **وعسى أن تكرهوا شيئا وهو خير لكم ، وعسى أن تحبوا شيئا وهو شر لكم ، والله يعلم وأنتم لا تعلمون** ﴾ .

إن هذه الآية الكريمة سبق أن تحدثت عنها فى الكتاب الأول . كإشارة إلى مفهوم الحكمة فى الحضارة العربية الإسلامية ، وهو مفهوم يختلف كثيرا عن مفهوم الفلسفة فى الحضارة الإغريقية الأوروبية ، إن هذا المفهوم يسيطر على حكاية السندباد ، ويمكن أن تضرب مثلا على ذلك من السفرة الرابعة ، فقد نجا السندباد من مغامراته ، ونزل عند قوم فأكرموه وزوجوه ، وظن أن السعادة قد واتته ، وأن الخير قد أحاط به ، ولكن تحدث المفاجأة عندما تموت زوجه ، ويدفنونه معها كما هى عادتهم ، ويظل فى مغارته مع الأموات ، ويظن أنه هالك لامحالة ، ولكنه يشاهد نورا يأتى من بعيد ، فيتحققه ويمشى نحوه ، ويكتشف ثقبا قد حفرته الوحوش فى المغارة ، لكى تنهش الموتى ، فيخرج من سجنه ويصافح النور وينجو .

وكل دائرة من تلك الدوائر الثلاث ، تنتهى نهاية سعيدة ، ففى الدائرة الكبرى يعفو شهريار عن شهرزاد ، ويتزوج منها ، وتقام الولائم والأفراح ، وفى الدائرة الكبيرة يكف السندباد عن السفر ، ويبنى القصور ، ويقيم الولائم ، ويعيش فى سعادة مع أهله وأصدقائه . وكل سفرة من السفرات فى الدائرة الصغيرة ، تنتهى تلك النهاية السعيدة ، التى يعود فيها السندباد سالما موفورا حاملا المال والكنوز .

ولكن الوقوف عند تلك النهايات السعيدة ، يمثل نصف الحقيقة ، أمّا نصفها الآخر والأهم ، فهو يتمثل فى تلك النبرة الحزينة التى تخالط النهاية السعيدة ، أن لحظات السعادة هى لحظات قصيرة ، تنتمى إلى الحياة الفانية ، ولكن هناك ما هو أهم ، هناك حياة أخرى حقيقية ، تمثل البقاء والخلود ، ومن هنا يأتى التذكير بالموت ، مصاحباً فى وقت واحد تلك النهايات السعيدة ، إن نهاية ألف ليلة وليلة تتحدث عن الموت ، وإن نهاية حكاية السندباد تتحدث كذلك عن الموت .

إن الحديث عن الموت يذكر بالحقيقة كاملة ، فألف ليلة وليلة ليست مجرد خيال ومتع حسية ، وكذلك النوادر العربية ليست فكاهة وغناء وجوارى غلماناً وطعاماً وشراباً .

وتلك الحقيقة تنبه لها بعض الأدباء المعاصرين ، فعل ذلك نجيب محفوظ حين أضاف إلى روايته « ليالى ألف ليلة » فصلاً عن البكائين ، وفعل ذلك ألفريد فرج فى روايته « أيام وليالى السندباد » ، فاكتسبت روايتهما بعدا عميقا تقربهما من رؤية الحضارة العربية الإسلامية ، فى نظرتها المتكاملة ، التى تجمع بين الدنيا والدين ، والسعادة والموت .

وقد غابت هذه الحقيقة عن توفيق الحكيم ، فتحولت روايته ، كما ذكرنا ، إلى مكعبات مرصوصة ، وإلى نوادر عن المتعة والتسلية .

وشئ مثل هذا يمكن أن تقوله عن باكثير فى روايته « سلامة القس » ، وعن السحار فى روايته « أميرة قرطبة » فقد افتقدنا النصف الآخر من الحقيقة ،وتحولنا إلى شئ يشبه الأفلام العربية ، التى تقوم على الحب والقبل والغناء ، وكل ما يمت إلى متعة المشاهد وتسليته .

لازلنا نلف وندور لكى نصل إلى نتيجة ، تتلخص فى أن حكاية السندباد ، تمثل صورة من الشكل التراثى للرواية العربية ، وهى فى هذا الاتجاه تقترب كثير من المقامات كصورة أخرى للشكل التراثى ، سواء كان ذلك فى الرؤية الدلالية ، أو فى الرؤية الفنية .

فالروايتان (المقامات وحكاية السندباد) تدوران حول نموذج واحد ، هوصورة ذلك البطل الذى يعشق الرحلات ، ويتنقل من مكان إلى مكان ، ومن مغامرة إلى مغامرة ، والسندباد يحمل ظلالاً من السروجى ، فهو يتحول فى النهاية إلى « خضر » يحاول أن يرشد فتاه « الحمال » ، وأن ينبهه إلى أسرار الحكمة الإلهية ، تماما كما رأينا فى نهاية السروجى وقد تحول إلى نوع من المحدِّثين ، يخاطب فتاه الراوية ، بعبارات تذكر بالخضر مع موسى .

ولا يقف الأمر عند هذا الحد فى صورة الشخصية بل إن موقف حكاية السندباد إزاء المشكلات ، يتشابه مع موقف المقامات ، فى معالجة الأمور بروح خفيفة لا تجرح ولا تثير الأحقاد ، ولا تخلق صراعا بين الغنى والفقير .

ومثل هذا يمكن أن نقوله عن الرؤية الفنية ، فكلاهما يخضعان لفكرة العنقودية ، والتى هى نتيجة الوحدة التركيبية ، فالمقامات تتكون من عدة فقرات ، كل فقرة تمثل مقامة مستقلة ، وكل مقامة تخضع لبنية فنية ، تتكون من مقدمة وخاتمه وموضوع ، ولكن جميع الفقرات تخضع لشئ عام مشترك يتمثل فى وحدة الحركة ووحدة البطل والراوى .

والأمر كذلك فى حكاية السندباد ، إنها تتكون من عدة فقرات ، وكل فقرة تمثل سفرة من السفرات ، وكل سفرة تتكون كذلك من مقدمة وخاتمة وموضوع ، ولكن الجميع يخضعون لشئ عام يحيلها إلى رواية ، تحرص على وحدة الحركة ووحدة البطل والراوى .

ولسنا نريد أن نبحث عن السابق أو اللاحق ، ولا عن المؤثر والمتأثر ، لأن مثل هذا البحث لا يفيد ، فكلاهما يخضع لنبع واحد ، وهو ذلك الشكل التراثى ، الذى تكون نتيجة لدواع جغرافية وتاريخية وثقافية ، وتحول بسبب ذلك إلى قالب له مبرراته من الواقع ، ويستطيع أن يبرهن على صلاحيته ، خلال تطبيقات كثيرة ومتنوعة ، فى الشعر وفى منهج التأليف وفى القالب القصصى .

ـ ١٣ ـ

إن الشكل الأصيل ، الذى يكتسب مبررات وجوده من البيئة لا يعنى الانغلاق ، فهناك فرق كبير بين المحلية والأصالة . المحلية فى صورتها الضيقة ، تعنى الانغلاق والتعصب ، أما الأصالة فهى على العكس من ذلك تماما ، تؤدى إلى الانفتاح على التراث الإنسانى فى شتى منافذه .

ولن يتاح الانفتاح لظاهرة ما ، إلا إذا كانت لديها فى أول الأمر خصوصية ، وهذه الخصوصية لا تأتى هبة أو وراثة ، بل لا بد لها من الفعل الإنسانى ، وهو فعل مركب نتيجة تعقيدات حضارية كثيرة . ان المحلية الضيقة ليست فكراً ، ولكنها انفعالا أشبه بانفعال الصغار ، الذين لم تمتحنهم الحياة بعد ، ولم تعلمهم ضبط الأعصاب ، وتوجيه الأهواء ، أما الأصالة فهى فكر ، قد يجد اعتراضا من الآخر ، ولكنه ينال احترامه ، ويتأثر به ، ويصبح جزءا من تكوينه ، وحينئذ ينتشر هذا الفكر ، ويحقق العالمية .

وكل هذا يعنى أن الأصالة تتكون من عنصرين ، عنصر محلى وآخر إنسانى ، وهذا

الاستنتاج وحده لا يكفى ، بل لا بد من التفاعل بين الشيئين (المحلى والإنسانى) فى منتوج يتجاوزهما ، ليشكل شيئا جديدا مميزا ، هو الأصالة .

وهذا هو التقييم الحقيقى للحضارة ، فالحضارة لا تستحق هذا الاسم ، إلا إذا كانت صادرة عن خصوصية محلية ، وهى أيضا لن تصل إلى درجة الحضارة ، إلا إذا كانت هذه الخصوصية تملك من الفكر ما يؤهلها إلى الانتقال إلى حضارة أخرى .

ودون هذين العنصرين لن تكون حضارة أبدا ، فقد تجد فى بعض المجتمعات جامعات ومدارس ووزارات للثقافة والإعلام والتعليم ، ولكن كل هذا يمثل واجهة خارجية ، أما المحتوى فهو يفتقد عنصر الخصوصية ، ويردد ما تحكيه جامعات أخرى ، وقد تجد فى هذه المجتمعات نفسها شوارع مرصوفة ، وعمارات شاهقة ، ونافورات ، وحدائق ، ولكن كل هذا يمثل مظهراً خارجيا ، يفتقد الفكر البشرى الذى يوجهه .

إن الأصالة إذن بعنصريها السابقين ، هى الدليل على وجود الحضارة ، فبدونها لن تكون حضارة ، ومعها تنتشر الحضارة وتنشر قوالبها الفكرية التى تتضمن رؤيتها نحو الإنسان ، والكون .

والحضارة العربية الإسلامية ، عبرت عن نفسها خلال قوالبها الأصلية ، التى نبعت منها ، وعكست ظروفها التاريخية والجغرافية ، ثم انتشرت إلى من حولها ، وفرضت رؤيتها .

وهذا ليس مجرد كلام تجريدى ، ففى مجال التراث القصصى يتحدث علماء الأدب المقارن عن الأشكال الأدبية ، التى تحمل بصمة عربية ، تفرض نفسها على الأدب الآخر ، إن أمثلة كثيرة من الأدب العربى ، رحلت عن واقعها بكل ما تحمله من خصائصها الأصلية وأثرت فى الآداب العالمية ، ألف لية وليلة ، قصص الفروسية والحب ، المقامات ، رسالة الغفران ، رسالة التوابع والزوابع ، قصة حى بن يقظان ، قصص الحيوان ، وغير ذلك من أمثلة أصبحت خلية فى التراث الإنسانى .

وهذه الأمثلة وغيرها لم تصبح جزءاً من التراث الإنسانى ، إلا بفضل ما تملكه من خصوصية .

وهذه الخصوصية التى تؤدى إلى الأصالة لن تضيع إذا كانت تعبيرا عن حضارة مميزة ، فلا تزال القصة العالمية المعاصرة ، تجتر بعض المصطلحات التى يمكن أن تكتشف جذورها فى التراث العربى .

ومن الغريب أن بعض هذه المصطلحات ، التى لا تزال تتردد على ألسنة بعض النقاد ، إنما تجئ فى مجال الثورة على الأشكال القديمة ، مما يدل على العنصر الحى فى هذه المصطلحات ، والذى يتجدد كلما تجددت دواعى ظروفه .

ويمكن أن نضرب المثال بمصطلحين معاصرين : المصطلح الأول هو story within a story ، ويمكن أن نترجمه إلى « تداخل الحكايات » ، أما المصطلح الثانى فهو Discontnuity ويمكن أن نترجمه إلى « التجاورية » .

إن شيلى فى قاموسه يعرف المصطلح الأول ، بأنه يعنى حكاية تتقاطع مع حكاية ثانية ، وقد تقاطعهما حكاية ثالثة ، ويحيل إلى ألف ليلة وليلة كشاهد على هذا المصطلح ، ثم يرى أنه انتقل إلى الرواية الأدبية خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر ، ويسوق الأمثلة الدالة على ذلك [١].

ويظل هذا المصطلح حيا عند نقاد الحداثة المعاصرين ، فيكتب الناقد «جون بارث» مقالة تحت عنوان « الأدب الذى استنفد أغراضه » the literature of exhaustion وهو يعنى ذلك الأدب القديم الذى يجب القضاء عليه ، وهو بذلك يمهد للتيارات الجديدة ، التى تحاول أن تثور على هذا الأدب المجهد ، ويضرب مثالا للأدب الجديد . برواية الكاتب الأرجنتينى « بورجز » تحت عنوان « طولون الأكبر » ، ويحلل الجديد فى هذه الرواية ، فتراه فى المسحة الخيالية ، التى يضفيها على الواقع ، أو مايسميه « إفساد الواقع عن طريق الحلم » ويراه أيضا فى طريقته التى اقتبسها من ألف ليلة وليلة ، والتى تقوم على تداخل الحكايات ، وقد استخدم بورجز فى هذه الرواية ، الليلة ٦٠٢ من ليالى شهر زاد ، لكى يضفى هذه المسحة الخيالية ، ولكى يحول شخصيات روايته إلى مؤلفين يعلقون على الأحداث [٢].

ويكتب الناقد « فيليب ستيل » مقالة تحت عنوان شهر زاد تتمرد على العقدة [٣] Scheherazade runs out of plot يؤكد فيها الثورة على الشكل التقليدى فى الرواية ، والذى يقوم على فكرة الحبكة القصصية ، والتى تتجه إلى محاكاة الواقع ، وتصويره بطريقة حية ، ويتخذ من شهر زاد رمزا إلى هذا التمرد ، فهى تستطيع أن تخلق عالما

---

(١) Dictionary of literary Terms , P 312 .
(٢) the Novel Today , P . 70 .
(٣) Ibid , P . 186 .

سحريا ، يتجاوز نظرية المحاكاة للواقع ، ويقوم بالدرجة الأولى على فكرة المتعة والإثارة .

إن هذه الأمثلة التى تتجسد فى أعمال روائية ، وفى مصطلحات أدبية ، وآراء نقدية ، توظف ألف ليلة وليلة فى الثورة على الأشكال التقليدية المجهدة ، والتمرد على العقدة ، التى شغلت النقاد كثيرا وهذا يعنى أن الشكل الأصيل ، الذى يحمل بصمة الشرق ، يحمل من « الجينات » الفنية ما يتيح له الاستمرار ، داخل التراث الإنسانى العام .

أما المصطلح الثانى discontinuity ، فان الترجمة الحرفية له تعنى اللا استمرارية ، وهذا هو المعنى الذى أراده الناقد « دافيد لودج » ، حين طرح هذا المصطلح فى كتابه «أطر الكتابة الحديثة » The Modes of Modern Writings ، فهو يهدف من هذا المصطلح إلى الثورة ضد السببية ، التى قامت عليها الرواية التقليدية ، والتى تتوالى فيها الأحداث برباط منطقى صارم ، يقوم على المقدمة والنتيجة ، أو على السبب والمسبب .

ويأتى هذا المصطلح ، فيطرح فكرة أن تتكون الرواية من مجموعة فقرات لارابط بينها ، ينتقل فيها الذهن من شئ إلى شئ مختلف ، جذلان ، وهو يقفز ويرتد من موضوع إلى موضوع ، كالكرة الصغيرة فى ماكينة اللعب ، تتحرك خلال أضواء وإشارات تأتى من هنا ومن هناك .

ويوضح « لودج » ذلك من خلال كتابات « لونارد ميشيل » ، فإن قصصه تتكون من مجموعة cl uster ، أى من فقرات قصيرة (حكاية ـ تعليق ـ قصة قصيرة ـ نكتة ـ اقتباس) ، وكل فقرة تستقل عن الأخرى .

إن واحدة من تلك المجموعة العنقودية عند ميشيل ، تأتى تحت عنوان « سوف أنقذهم لو استطعت » ، وتدور حول موضوع الموت والحياة ، وتتكون من عدة فقرات هى :ـ

١ ـ ملاحظة مبدئية ، وهى عبارة عن كوميديا تسخر من حياة اليهود فى أمريكا .

٢ ـ مسائل مشكوك فيها وهى تدورحول قصة يورجز عن كاتب يهودى أعدمه الجستابو ، وقد منحه الإله وقتا كافيا ، بين إطلاق النار وموته ، لكى ينهى عمله الفنى .

٣ ـ الموضوع فى نقطة صغيرة وهو عبارة عن ذكريات جد الراوى .

٤ ـ ظروف عسكرية وهى عبارة عن لمحة من حياة ماركس كتبها أحد الملاك بروح معادية .

٥ ـ حياة عمل وهى قصة عم الراوى ، الذى هوالمؤلف .

٦ ـ صخور لا تظللها الأشجار ، اقتباس من بايرون يدور حول سجين مدان .

٧ ـ أغنية من ثلاثة سطور من الغناء الشعبى الروسى .

٨ ـ النهود : تجربة مبكرة للعم فى أوروبا .

٩ ـ صياح الأطفال عن المسيح وهيلاديك وكافكا والعشاء الأخير .

١٠ ـ هيراقليدس ، هيجل ، جياكومتى ، نيتشه ، وردسورث ، ستيفين ، وكلها تدور حول مسائل فلسفية .

١١ ـ الغربة وهى تدور حول صلة ماركس بالمسيحية .

١٢ ـ خطاب من لورد بيرون يذكر فيه أنه شاهد ثلاث جرائم انتهت بحكم الإعدام .

١٣ ـ المخلوق النوعى : مقالة نقدية عن الأدب .

١٤ ـ قدر قليل من قصة لدستويفسكى عن رجل محكوم عليه بالإعدام ، وقد أرجئ تنفيذ الحكم .

١٥ ـ الليلة التى أصبحت فيها ماركسيا ، قطعة ساخرة بقلم مرتد عن مذهبه .

١٦ ـ الخاتمة .

حرصت على أن أنقل هذه المجموعة العنقودية كاملة ، لأبين أن مصطلح « اللاسببية » يلتقى مع مناهج التأليف الأدبى عند العرب ، فهى مناهج تقوم على فكرة التنوع ، أو التى يسمونها أحيانا بالاحماض ، يتنقل خلالها القارئ من جد إلى هزل ، ومن موعظة إلى بيت شعر ، ومن سمين إلى غث ،وقد صرح المؤلفون القدامى بهذا المنهج ، وأكدوا عليه فى مقدمات كتبهم ، كما شرحنا ذلك فى فصل الأدب من الكتاب الثانى ، وبينوا الهدف من هذا المنهج ، وحصروه فى دفع الملالة عن القارئ ، ورد السأم ، وهو ينتقل من زهرة إلى زهرة ، ومن ياقوتة إلى ياقوتة ، إذا سمح لنا ابن

عبد ربه بالتقاط هذه الحبة من جبات عقدة الفريد ، وهذا الهدف عند القدامى يلتقون فيه مع « لودج » وهو يتحدث عن القصة ذات المجموعات العنقودية ، فقد رأى أن هذا الإبداع يعبر عن ميكانيكية الذهن البشرى ، المتمثلة فى دفقات شعورية مختلفة وغير مترابطة .

ومن أجل هذا السبب ، رأيت أن أعدل عن الترجمة الحرفية للمصطلح ، والتى تعنى اللاسببية ، وأن أؤثر ترجمة أخرى هى « التجاورية » لأكون بذلك متوافقا مع مفهوم الوحدة التركيبية ، كما شرحته من قبل ، والذى يقوم على تقديم وحدات مستقلة ، ومتجاورة ، كل وحدة تمثل بناء مستقلا ، ولكن الجميع يتحولون إلى مايشبه العقد الفريد ، أو عياب اليمانى ، إنها وحدة تقوم على التجاور ، وليست على السببية ، وهى نابعة من مفهوم « الوسطية العربية » التى تعنى كما قلت فى الكتاب الأول : « تجاور الأشياء مع تمايزها » .

إن السببية Continuity تمت إلى الوحدة العضوية عند أرسطو ، وتقوم على نظام عقلى صارم ، يشبه المنطق أو يشبه الوسط الأرسطى ، الذى يحتاج إلى قدرات رياضية كما سبق أن شرحت ، أما اللاسببية فهى ثورة على هذا النظام العقلى ، وثورة على سيطرة الوحدة العضوية ، من خلال بديل ينتقل فيه الذهن من شئ إلى شئ ، من غير استبداد العقل بمفهومه الأرسطى .

ولكن « التجاورية » عند لودج ، تخضع لما سميته من قبل بالتشكيل الحضارى ، والذى يعنى أن حضارة ما قد تقبس شيئا من حضارة أخرى ، ولكن الأخيرة إذا كانت قوية تتمتع برؤيتها الخاصة ، فإنها تخضع الشئ المقتبس لرؤيتها الخاصة ، وتحوله إلى خلية فى بنائها الكلى . والأمر كذلك بخصوص « التجاورية » عند لودج ، والتى تقوم على منهج الوحدات المستقلة ، فإن هذا المصطلح قد وقع فى النزعة العبثية ، التى تضرب بوضوح فى جذور الحضارة العربية ، ويمكن أن نتبين ذلك من خلال مصطلحين آخرين ، يمثلان أيضا عند لودج خصائص ما بعد الحداثة ، وهما مصطلح « العشوائية » randsomness ، ومصطلح « التجاوز » excess ..

فالعشوائية randsomness تعنى أن فكرة الانقطاعية متمثلة فى مجموعة الفقرات المستقلة ، إنما تتم بطريقة عشوائية ،مساوية تماما للذهن البشرى الذى تتم فيه التغييرات بطريقة ميكانيكية بعيدا عن التنسيق والسببية ، وكلما كان العمل الأدبى مكونا من

مجموعة فقرات مستقلة ، ومتجاورة بطريقة عشوائية ، كان أقرب إلى طبيعة الذهن البشرى ، فيحس بالتجدد والنشاط ، ومن هنا يحبذ الكاتب « بوردو » فكرة القص واللصق ، فيقص مجموعة من النصوص المختلفة ، ومن بينها نصه الخاص به ، ثم يلصقها بطريقة عشوائية ، ويلجأ جونسون إلى طريقة مشابهة ، فيصدر سنة ١٩٦٩ روايته « المنكوبون » في صفحات سهلة التغير « loose leaf » ، والقارئ مطالب بأن يغير ويعدل فى وضع الصفحات حتى ينتج نصه الخاص .

أما التجاوز « excess » فهو يعنى الخروج على الحدود ، والانتقال من ميدان إلى آخر دون صلة ، والذى يصل عند كاتب مثل ريتشارد بروتيجان إلى نوع غريب من التشبيهات ، ينفصل عن المجرى القصصى العام ، ويحفر له مجرى خاصا ، ولا يعود أبدا إلى المجرى الأصلى ، مثل « كانت الشمس مثل قطعة نقود معدنية ضخمة من فئة الخمسين سنتى ، قد صب عليها شخص ما جاز الكيروسين ، ثم أشعلها بثقاب ، ووضعها فى يدى وقال : هيا احملها حتى أذهب إلى الخارج وأشترى الصحيفة ، ولكنه لم يعد ، وكانت الفصول تحتضن الشواهد الخشبية مثل طباخ وسنان يطقطق بيضا فى وعاء ، مواجه لمحطة سكة حديد . وكان جسدى مثل طيور تجلس على سلك تليفون ، يهتز بنداءات العالم ، وتلمسه السحب فى رفق وكانت عيناه مثل وتر من أوتار «الهارب» وكان الضوء خلف الأشجار ، يبدو كأنه يدلف إلى مخزن للبضائع ، والجدول يبدو وكأنه أكشاك التليفونات ، ممتدة فى صف واحد ، بسقوف عالية ، ترجع إلى العصر الفيكتورى ، أبوابها مقفلة ، وكانت الشوارع بيضاء وجافة ، وكأن حادثة تصادم قد وقعت بين مقبرة وسيارة نقل محملة بزكائب الدقيق » .

وإذا كانت الوحدة التركيبية قد تخلصت من الرابطة العقلية الصارمة ، فإنها لم تقع فى العشوائية أو التجاوز ، لأنها التزمت برابطة من نوع جديد ومناسب ، تهدف إلى مقاومة الملل والرتابة ، وتنشيط القارئ عن طريق الانتقال به من موضوع إلى موضوع . وهى رابطة مرنة تجمع بين الشىء وغيره ، كعيساب اليمانى ، أو كالعقد الفريد ، أو كالحبل الذى يضم مجموعة من العصى ، مختلفة الأحجام والأنواع والألوان .

هى إذن رابطة ليست عشوائية أو تتجاوز حدودها ، فإن لها نظاماً ولكنه مرن ، ويقوم على فكرة براعة الاستهلال ، وحسن التخلص ، وحسن المقطع ، وغير ذلك من مصطلحات شرحناها من قبل فى كتاب « الوسطية العربية » (١٦٤/٢) ، وتقترب

فى عمومها من ميكانيكية الذهن البشرى ، التى تقوم على قفزات غير مترابطة منطقيا ولكن دون أن تقع فى الفوضى ، لأن الأدب فى غايته نظام حتى لما يبدو أنه فوضى .

والأمر كذلك بالنسبة لتوظيف « ألف ليلة وليلة » فى الآداب الأوروبية ، فقد رأينا أن هذه الليالى اخذت رمزا للثورة على الأشكال التقليدية البالية ، وللتعبير عن الخيال الذى يخلص من صرامة الواقع ، ويكون هم الأديب ليس فى محاكاة الواقع ، ولكن فى إضفاء عالم سحرى على هذا الواقع ، يحقق الانبهار كما رأينا فى رواية الكاتب الأرجنتينى .

ولكن هذه الوظيفة المتمثلة فى ألف ليله وليله ، تخضع أيضا لفكرة « التشكيل الحضارى » وتتحول عند الكثيرين إلى نزعة العبثية فتفقد بذلك روحها الشرقى ، القائمة على البهجة وعدم الإيغال فى الرؤى الفلسفية .

والأمثلة على ذلك كثيرة ، يمكن فقط أن نشير إلى الرواية القصيرة ، التى كتبها « روبرت موسيه » تحت عنوان « جريجيا » Grigia [1] . فالمؤلف ولد سنة ١٨٨٠ ، وتوفى سنة ١٩٤٢ ، وقد كتب قصته هذه سنة ١٩٢٣ ، واستمدها من تجاربه ، وهو يعمل ضابطا فى الجبهة الإيطالية ، خلال الحرب العالمية الأولى .

كان جو الحرب خانقا ، البشاعة والقبح فى كل مكان ، ومن هنا أتت هذه القصة كمهرب من هذا الواقع الفظيع ، إنها تأتى على لسان راوية ، يهرب بخياله إلى الريف ، ويعيش فى الطبيعة ، ويسرف فى تقديم لوحاتها ، الأشجار ، الوديان ، الأغنام ، المنازل الريفية ، القش ، التبن ، إنه يتحد بالطبيعة ، ويتعنى بها ، ويفنى الإنسان فى الطبيعة ، حبيبته اسمها جريجيا ، والبقرة أيضا تسمى بهذا الاسم ، إنها حياة الخلاص من هذا الواقع الكئيب .

ولكنه لا يمضى حتى النهاية ، ولم يتحول الخيال إلى مجاوزة للواقع ، ولم يستطيع أو لم يرد ، أن يبنى هذا العالم السحرى ، الموازى للواقع ، فالنزعة العبثية تتدخل كرؤية يضفيها المؤلف على نهاية القصة ، إن الجنس هنا فطرى ، ويمارس بسهولة ، ويسحب حبيبته إلى المغارة ، ولكن الزوج يتبعهما ، فيسد الباب عليهما ، وحينئذ يتغير

---

(١) The Penguin Book of Modern Eurpean Short Stories , P .139 .

كـل شئ ، وتقع القصة فى النزعة العبثية ، فلم يعد يهتم بحبيبته ، ولم يعد الحب يعنيـه فى شـئ ، حتى الرغبة فى الحياة قد افتقدها ، وحين يلمح من بعيد شقا يأتى منـه الضــوء لم يقم مـن مكانه ، ولم يهش للحياة ، إن الزوجة تتركه ، وتخرج من هذا الشـق ، لأنها تحمل رغبة فى الحياة ، أما هو فيفقد كل رغبة للخلاص ، إنها دعوة للانتحار والانسحاب ، تأتى على لسان جندى ، يحارب على جبهة القتال ، وهى دعـوة تلخـص مأزق الحضـارة الأوروبية ، التى ابتعدت عن الفطرة والطبيعة ، ووقعت فى وهـدة الحروب والسيطـرة ، ولـم يبـق أمـام الإنسان إلا أن يقعد فى مغارته ، ويرحب بالموت .

إن السندباد فى سفرته الرابعة [١] ، يمر بمثل هذا المأزق ، فقد ألقى به القوم فى مغارة ، ودفنوه مع زوجه ، ولكنه كان يحمل داخله رغبة عارمة فى الحياة ، فكان يقتل الموتى ، ويستولى على الزاد ، حتى حانت له الفرصة فى النجاة ، فأبصر شقا صغيرا ينفذ منه الضوء ، فتحامل على نفسه ، حتى خرج من مغارته ، وظل يكافح ، والعناية الإلهية تسانده ، حتى عاد إلى أهله موفورا ومحملا بكل الخيرات .

ـ ١٤ ـ

كـان لابـد من هذا الاستطراد الأصل إلى نقطة تتلخص فى أن الحضارة القوية إنمـا تصـل إلـى ذلـك عـن طـريق الخصوصية وتستطيع بخصـوصيتهـا أن تؤثـر فـى الآخـرين ، وأن تعيـد هضـم التـراث الإنسـانى عـن طريق ما أسميته بالتشكل الحضارى .

وضعيـة المقامـات كحلقـة داخـل التراث الإنسانى تزيد هذه النقطة ايضاحاً ، فقد رأينا من قبل أن الصورة العامة لبطل الكدية كانت شائعة عند الفرس والروم ، وأظنهـا شائعة عنـد كل حضـارة إنسانية ، فمـا دام المجتمع يحوى الغنى والبخيل والشره والطمـاع والظالم ، فلابد أن يكون بين نماذجه ، ومن باب رد الفعل ، صورة للفقير المضطهد .

وقد أخـذت المقامات ، وخاصة عند الحريرى ، هذا الشيوع ، ومنحته بصمة خاصة ، حولته إلى حلقة بارزة داخل التراث الإنسانى ، أو بمعنى آخر : أصبح له وجود وتميز ، بعد أن كان شائعاً ، بلا خصوصية ولا ملامح .

(١) ألف ليله وليله ٣/٥ : ١ .

كل ما فى الكون من نماذج بشرية ، كانت فى أول الأمر شيئاً شائعاً ، يعتمد على الأحاسيس الإنسانية ، التى هى قاسم مشترك بين البشر جميعاً ، ثم يتهيأ لها شخص موهوب ، فيمنحها خصوصية عن طريق الشكل ، وقد يكون هذا الشخص من العبقرية ما يجعله مهيأ للتعبير من خلال نموذجه عن تراث أمته ، فتشيع بصمته ، وتصبح ملكاً للجميع ، وتتحول إلى قالب يفرض نفسه خلال تطبيقات عديدة ، وشخصيات كثيرة ، وباختصار إن الشكل ، كما تدل مادته الصرفية ، يعنى التشكل ، أى تحول الشئ الشائع والهلامى ، إلى شكل له وجود وحضور ، وذلك على يد الفنان ، سواء كان أديباً يشكل بالكلمات ، أو تشكيلياً يصنع بالحجارة .

وقد تابعنا من قبل مسيرة البطل المراوغ ، وهو ينتقل من الأدب الفارسى والتركى إلى الأدب العربى ، وكانت المتابعة بلا تفصيل ، لأن هناك مؤلفات ورسائل كثيرة ، تهتم ، من منظور الأدب المقارن ، برحلة هذا البطل ، خلال الآداب الشرقية ، وخاصة الأدب الفارسى والأدب العربى .

إذا كنا من قبل قد أشرنا إلى ذلك ، كدلالة على اللقاء بين الحضارات المختلفة فى العصور القديمة ـ فإننا الآن نكمل هذه الصورة ، ونتابع رحلة البطل المراوغ مع الآداب الأوروبية .

المنافذ بين الحضارتين العربية والأوروبية كثيرة ، لا يمكن حصرها . وهى تتعدد بتعدد البشر ، الذين يتنقلون من هنا وهناك ، ويحتك بعضهم بالآخر ، وكان لابد لها أن تتعدد ، لأننا إزاء حضارتين متنافستين ، فمنذ القديم تسعى كل منهما لمعرفة الأخرى ، وتحاول كل منهما أن تتغلب على الأخرى ، والمرء مولع بتتبع منافسه والتعرف على دخائله ، أكثر مما هو مولع بالتعرف على صديقه ، وما يصدق على المرء ، يمكن من باب القياس أن يصدق على الحضارة ، فما الحضارة فى النهاية وبعيداً عن التجريدات ، إلا مجموعة أفراد .

تتعدد هذه المنافذ ولا يمكن حصرها ، ولكن أقوى المنافذ ، فيما نحن بصدده ، هو ذلك اللقاء المباشر بين الحضارتين على أرض الأندلس ، والذى كان السبب المباشر فى نقل صورة البطل المراوغ إلى الحضارة الأوروبية .

ويتحدث الشريشى ، وهو يعدد مصادره وشيوخه ، عن شهرة مقامات الحريرى ، على أرض الأندلس ، فيقول :

« وكان أول من أخذت عنه روايتها ، وتلقيت منه درايتها ، ببلدى ، الشيخ الفقيه المقرئ أبو بكر بن أزهر الحجرى ، حدثنى بها عن صهره الفقيه المحدث الراوية أبى القاسم بن عبد ربه المعروف بابن جهور ، عن منشئها أبى محمد الحريرى . وحدثنى بها أيضاً ببلدى الشيخ الفقيه الراوية أبو بكر بن مالك الفهرى ، عن ابن جهور المذكور ، وعن الشيخ الفقيه أبو الحجاج الأبّدى القضاعى ، كلاهما عن أبى محمد الحريرى ، وحدثنى بها أيضاً إجازة الشيخ الفقيه المحدث أبو محمد عبد الله بن محمد بن عبد الله الحجرى عن القضاعى . وحدثنى بها أيضاً الكاتب الزاهد أبو الحسين بن جبير ، عن الشيخ الجليل بركات بن إبراهيم بن طاهر بن بركات القرشى ، المعروف بالخشوعى عن الحريرى . وحدثنى بها أيضاً الشيخ الفقيه ، الأستاذ أبو ذر مصعب بن محمد بن مسعود الخشنى بسنده ... وبلغتها جماعة أكثر فى العدد ممن ذكرت ، لا يعدمنى واحد منهم إفادة ضبطية أو لفظية ، ولايفقدنى زيادة هزلية أو وعظية [1] » .

وقد تابع الدكتور محمد غنيمى هلال مسألة انتقال المقامات إلى الآداب الأوروبية فى كتابه « الأدب المقارن » ، وتناولها فى أربعة مراحل :

١ ـ بعض الأدباء من كتاب العرب الأسبانيين ، قد ألفوا مقامات على غرار مقامات الهمذانى والحريرى ، فى أواخر القرن الثالث عشر الميلادى ، مثل ابن القصير الفقيه ، وأبى طاهر محمد بن يوسف السرقسطى .

٢ ـ بعض الكتاب من العرب الأسبان ، قاموا بشرح مقامات الحريرى ، ومن أشهرهم عقيل بن عطية المتوفى سنة ١٢١١ هـ ، وأبو العباس أحمد الشريشى المتوفى سنة ١٢٢٢ م .

٣ ـ ترجمت مقامات الحريرى فى بلاد الأندلس إلى اللغة العبرية ، ترجمها سالمون بن زقبيل فى القرن الثانى عشر الميلادى ، ثم ترجمها الحريرى سنة ١٢٠٥ هـ .

٤ ـ أثرت المقامات على القصص الأوروبى ، ويستشهد الدكتور غنيمى على ذلك بثلاث روايات : الأولى فى الأدب الأسبانى ، وقد ظهرت سنة ١٥٥٤ ، تحت عنوان « حياة لاساريودى تورمس وحظوظه ومحنه » وهى لمؤلف

---

(١) شرح المقامات ١ / ٦ .

مجهول ، والثانية فى الأدب الفرنسى ، وقد ظهرت سنة ١٦٢٢ م ، تحت عنوان « تاريخ فرانسيون الحقيقى الهازل » لمؤلفها شارل شورل ، أما الثالثة فهى أيضاً فى الأدب الفرنسى ، وقد ظهرت سنة ١٦١٦ م تحت عنوان « موت الحب » لجونييه .

وتهمنا المرحلة الرابعة ، ونحن بصدد متابعة مسيرة البطل المراوغ نحو الآداب الأوروبية ، حقاً إن الدكتور غنيمى يشير إلى أن هذه المسألة ، لم تحقق فى ميدان الأدب المقارن ، بمعنى أنه لم توجد من الأدلة المادية ، ما يبرهن على تأثير هؤلاء الأدباء ببطل المقامات ، ولكن شهرة المقامات فى الديار الأندلسية وترجمتها ثم المحتوى الذى تدور حوله هذه الروايات ، فهى عن بطل متسول ، يتحرك داخل المجتمع ، وينقده ، ويحصل على ما يريد عن طريق حيله وخداعه . ثم اعتماد هذه الروايات على الراوى ، إن كل هذا يؤكد تأثير المقامات كجنس أدبى ، على الأدب الأوروبى ، بل إنها ، فيما يرى الدكتور غنيمى ، قد ساهمت فى نشأة جنس أدبى فى أوروبا ، يسمى بقصص « الشطار » picarisca وهى قصص تعتبر رد فعل لقصص الرعاة ، وقد ساهمت فى بلورة الاتجاه الواقعى فى الآداب الأوروبية ، الذى يعتبره النقاد السبب الرئيس فى نشأة القصة بمعناها الفنى الحديث .

إن هذه النتيجة التى تتلخص فى دور المقامات فى ازدهار الفن القصصى فى أوروبا ، تستحق هذا الجهد الكبير الذى بذله الدكتور غنيمى ، ولكنه وقف عند المراحل التاريخية الأولى فقط ، ولم يتجاوز على أحسن الفروض أوائل القرن السابع عشر ، حين ظهرت رواية « موت الحب » لجونييه .

وله العذر فى ذلك ، فإن متابعة مسيرة البطل المراوغ فى الآداب الأوروبية ، يحتاج إلى رسالة جامعية مستقلة ، فقد أصبح هذا البطل نموذجاً شائعاً فى الحضارة الأوروبية ، بعد أن دمغته ببصمتها الخاصة عن طريق ما أسميته بالتشكيل الحضارى .

وهى بصمة تنبع من ظروف الحضارة الأوروبية ، وتعكس أزمتها السائدة ، والمتمثلة فى فكرة « العبثية » absurd .

يطلق كثير من الباحثين على الحضارة الأوروبية بأنها الحضارة الفاوستية ، نسبة إلى الدكتور فاوست بطل رواية جيته ، الذى استشعر العبثية ، بعد أن قطع مرحلة كبيرة مع العلم ، لقد أحس بفراغ ، ولم يستطع أن يحقق ذاته ، فباع

نفسه للشيطان « مفيستوفوليس » .

ولم يطلق الباحثون هذا اللقب اعتباطاً ، بل لأنهم وجدوا أن أزمة فاوست ليست هي أزمة فرد ، بقدر ما هى أزمة حضارة ، وأن جيته استطاع أن يرتفع ببطله من حالة الفردية إلى حالة النموذج العام .

استعارت الحضارة الأوروبية ، الكثير من النماذج الشائعة فى الحضارات الإنسانية ، ومنحتها عن طريق التشكيل الحضارى خصوصية ، جعلتها تستطيع أن تدعى ملكيتها ، وربما تستطيع أيضاً أن تعمى على دور الحضارات السابقة .

ومن هنا نجد البطل المراوغ فى الأدب العربى ، الذى كان يصدر عن تلقائية ، ويتحرك فى ظل من المسامحة والمصالحة ، وخلال جو فكه يصل إلى حد البهجة ـ نجد هذا البطل قد تحول ، فى ظل الحضارة الأوروبية وعن طريق التشكيل الحضارى ، إلى البطل الغريب ، أو اللامنتمى ، أو العبثى ، أو العدمى ، وغير ذلك من مسميات تتناثر فى النقد الأوروبى ، ويمكن أن يضمها مصطلح عام ، وهو اللابطل " anti hero " .

وتعبير « اللابطل » يتناثر فى النقد الأوروبى ، وهم يستخدمون هذه الأداة "anti" ، ليشيروا بها إلى حالة مضادة لحالة البطل الكلاسيكى ، فإذا كان البطل الكلاسيكى يمارس دوره بنبل وفروسية ، فإن البطل الجديد ، أو إن أردنا الدقة « اللابطل » ، يمارس دوراً على عكس ذلك تماماً ، وعن طريق الخسة والنذالة ، أو أنه لا يمارس دوراً على الإطلاق ، كما يريد أصحاب « العدمية » ، ممن يجردون البطل من كل هدف.

ولن نستطيع أن نتابع صورة « اللابطل » ، الذى يمثل طبعة أوروبية للبطل المراوغ فى الأصل العربى . لأن هذا البطل أصبح ظاهرة عامة فى الآداب الأوروبية ، وخصوصاً بعد الحرب العالمية ، وينسجم مع الظواهر الأخر فى الفن والموسيقى والرسم والسينما والمسرح ، وغير ذلك من ظواهر تشير فى مجموعها إلى الخروج عن المألوف .

وقد حاولت فى كتابين سابقين أن أقترب من هذا الموضوع الشائك قدر المستطاع ، ففى كتاب « الأدب وتجربة العبث » (١٩٧٣م) استعرضت من خلال نماذج مترجمة هذا الموقف العبثى عند كافكا وساروت وسفيفو ، ومارسيل بروست ، وغيرهم ممن يمثلون نماذج مختلفة تغطى القارة الأوروبية .

وفى كتاب « لقطات » (١٩٨٥ م) تحدثت من خلال مدرسة الرواية الجديدة ،

عما انتهى إليه الموقف العبثى فى أوروبا من ميكانيكية صارمة ، ومن جمود مطلق ، ومن طرح للمشاعر ، إنهم يعيبون على العبثية السابقة لأنها تبكى على شئ قد فقدته ، أما الحقيقة عند هذه المدرسة فهى أنه لا يوجد شئ ولا معنى حتى تبكى عليه ، وترى التخلص من أمثال هذه الرومانسية ، والتسلح بجمود تام .

أما الآن فإننا نريد أن نستكمل ما فات الدكتور غنيمى ، ونقوم بمتابعة البحث عن تأثير البطل المراوغ على الآداب الأوروبية ، ومن خلال موضوع محدد ، هو تأثير المقامات على رواية « أمريكا » لكافكا من خلال فكرة التشكيل الحضارى .

يتابع محقق مقامات الحريرى فى مقدمته ، ترجماتها إلى اللغات الأوروبية الحية ، فقد قام المستشرق الهولندى فانتوردى بارادى بنقل منتخبات من سبع عشرة مقامة إلى اللاتينية ، ونشرها بين سنتى ١٧٨٦ و١٧٩٥ ، وقام « دى ساسى » بجمع مخطوطات المقامات وشروحها وعمل منها شرحا عربياً ، نشره فى باريس سنة ١٨٢٢ ، أما المستشرق الألمانى « ركرت » فقد ترجم هذه المقامات سجعاً إلى اللغة الألمانية ، وقام المستشرق « تشنرى » بترجمتها إلى اللغة الإنجليزية سنة ١٨٦٧ ، وتبعه « استجاس » فترجمها أيضاً إلى الإنجليزية سنة ١٨٩٨ م .

وما ذكره الدكتور غنيمى هلال من أن تأثير المقامات على رواية « حياة لاساريو دى تورمس » لما يدخل بعد مجال دراسات الأدب المقارن ، يمكن أن نذكره هنا ، ونحن بصدد الحديث عن العلاقة بين المقامات ورواية « أمريكا » ، فليست هناك أدلة مادية تشير إلى معرفة كافكا بالمقامات ، رغم ترجمتها إلى اللغة الألمانية ، ولم يثبت أنه تحدث عنها .

إن كافكا (ت ١٩٢٤ م) يميل فى رواياته إلى جو من العبث والإحباط ، ونغمة الموت تتردد عنده حتى فى ثنايا الجملة الواحدة ، إن قصته « فى مستعمرة العقاب » والتى ترجمتها سنة ١٩٧٣ ، يمكن أن تصلح مثلا على ذلك ، وقد قلت عن عالمها بأنه « عالم كله تشوهات وقبح فلا جمال ولا نظام ولا منطق ، عالم يذكر بلوحة مارك شاجال عن الحرب ، فالأشياء متناثرة عفوياً ، وهناك خط أحمر قانٍ يفرض نفسه [١] » ، فكافكا قد كتب رواياته فى فترة ما بين الحربين ، وهى فترة تتميز بالأدب الأسود

---

(١) الأدب وتجربة العبث ص ٦٣ .

وبالنزعة العبثية ، وقد استطاع كافكا أن يمتص تلك الفترة التاريخية ، وأن يعكس معالمها فى شعره .

وهو إذ كان فى فلسفته متمردا على الأوضاع الراهنة، وداعياً إلى رفضها خلال هذه النزعة العبثية ، فإن تمرده هذا لم يصل إلى حد التغيير فى الشكل الفنى ، فقدظلت رواياته محافظة على هذا الشكل التقليدى ، الذى كان مسيطرا على الرواية الواقعية فى تلك الفترة ، وقد قلت عن ذلك فى المرجع السابق :

« وقد عبر كافكا عن غربته بهذا الشكل التقليدى ، الذى يعتمد على التسلسل الزمنى ، وعلى الحادثة ، وعلى بناء الشخصيات من أسماء ومهن وأوضاع اجتماعية محددة ، ولايزال الإنسان عنده يحتل الدور الرئيس فى أحداث الرواية ، وكل ما حوله توابع له ، إما موضحة ، أو معادية ، أو مستخدمة » .

ولكن رواية أمريكا Amerika ، التى ظهرت بعد وفاته ، تمثل خطا مختلفا فى مسيرته الفنية والفلسفية ، فهى ذات طابع هزلى . وشخصياتها كاريكاتوريه تمس العبث بطريقة خفيفة غير سوداوية وخلال مغامرات تتسم بالبهجة والإثارة والمتعة . وشكلها الفنى يبتعد عن الشكل التقليدى ، فالفصول فيها لا تتوالى بطريقة تسلسلية ، تقوم على الضرورة أو الاحتمال ، ولكنها ذات استقلالية ، وكل فصل يشبه المقامة فى كونه قائماً بذاته ، ولكن جميع الفصول تدور حول مغامرات لبطل رئيس ، تتوالى فى قاع المجتمع ، وكأنه البطل المراوغ ، أو البطل المتسول ، أو اللابطل إن أردنا وصفاً معاصراً .

وحين ظهرت هذه الرواية مترجمة إلى العربية سنة ١٩٧٠ ، تحدثت إلى أصدقائى المقربين عن الطابع الشرقى فيها ، وعن اقترابها من تكنيك « المقامات » ، فسخروا منى ، لأنهم لم يعتادوا حديثاً عن تأثير الأدب العربى فى الآداب الأوروبية ، هم لم يقرءوا المقامات ، ولم يتابعوا دراسات علماء الأدب المقارن فى الغرب ، التى رصدت ظاهرة تأثير المقامات على أدب الشطار ، كانت القناعة قد بلغت بهم حداً يصل إلى أن كل ما يمت إلى حضارتهم ، إنما هو من باب التابع ، الذى يأخذ ولا يستطيع أن يعطى ، ومن غير المألوف فى طبيعة الأشياء ، أن يتطلع التابع إلى منزلة السادة الكرام « فلكل مقام معلوم » . حينئذ كتمت كل هذا داخلى حتى جاءت الفرصة بعد ربع قرن من الزمان ، لكى أفضى به على صفحات الورق .

قد لا تكون هناك أدلة مادية ، عن اتصال كافكا بالمقامات رأساً ، ولكن هناك ما هو أقوى من تلك الأدلة ، مما يمكن أن نلخصه فى أمرين :

الأمر الأول ، يتمثل فى ذلك الجو الشرقى ، الذى ساد بين الأوروبيين عامة ، والألمان بصفة خاصة ، فى القرن التاسع عشر ، وقد لعب الرومانتيكيون دورا كبيراً فى إشاعة مثل هذا الجو ، والقيام برحلات فى بلاد الشرق ، وتصوير هذه الرحلات ، فى صورة حالمة وغريبة ، وتعتبر منفذاً مما كانت تعانى منه أوروبا ، من سيطرة الروح المادية ، والنزعة العلمية .

وقد ساهم جوته (١٧٤٩ ـ ١٨٣٢ م) ، بكتاباته فى إشاعة مثل هذا الجو ، وأصدر ديوانه الشرقى يتغنى فيه ، بأهل الشرق ،ويشير إلى البهجة الحقيقية ، والتى يحتويها القرآن الكريم بين دفتيه .

وربما كان أهم من كل ذلك ، هو ما أثاره كبار الرسامين من حب للشرق ، فقد رحل الكثير منهم إلى بلاد الشرق ، وصوروا فى لوحاتهم عاداتهم وتقاليدهم ، بطريقة مثيرة ، تعبر عن طموح الأوروبيين إلى الخيال ، وسط عالم خانق ، قد لا تكون رسومهم قريبة من الواقع ، ولكنها صادقة فى التعبير عن حاجتهم إلى عالم مثير .

ونشير هنا بنوع خاص إلى «بول كلى » (١٨٧٩ ـ ١٩٤٠م) ، وهو معاصر لكافكا ، وألمانى مثله أيضاً ، فلم يكن يعرف اللغة العربية ، ولكنها رآها منقوشة ، خلال رحلاته إلى مصر وتونس والمغرب ، ثم قلدها فى لوحات بهيجة ، تحمل طابع الشرق وتلقائيته ، وقد قلت عنه فى الكتاب الثانى من « الوسطية العربية » ما نصه :

« إن الناظر إلى خطوطه ، يحس أنها تتحرك وترقص . ففى لوحتيه « أغنية إلى القمر » و « تأرجح المراكب الخفيف » تثب الخطوط وترقص حول أشعة القمر ، وتتأرجح المراكب وكأن البحر يداعبها فى مرح ، لقد عكس روح الطفولة كما يقال ، واستجاب لتلقائية الغريزة ، فبدت خطوطه كأنها مدفوعة بهوى داخلى » .

أما الأمر الثانى فهو يتمثل فى أدب الشطار ، الذى شاع فى أوروبا بتأثير المقامات ، وأصبح جزءاً من بنيتها الفنية ، وشكلا من أشكالها الأدبية ، وحين أراد كافكا أن يتخذ موقفا ناقداً وساخراً من أمريكا ، فعل كما يفعل هذا البطل المراوغ فى قصص الشطار ، وقام بمغامراته داخل المجتمع الأمريكى ، فجاءت روايته تقليداً ساخراً ، ومعارضه هزلية لهذا النوع من الأدب .

ولكن عبقرية كافكا تتبدى فى أنه تنبه لجوهر هذا الشكل . وأدرك خصائصه فى نبعه الأصلى ، فحرك روايته لتجسيد هذه الخصائص ، وهنا عبقرية الفنان الحقيقى ، هو يعمل خلال أشكال ارتضتها الإنسانية والأمة ، ولكنه يعطى لعمله خصوصية ، تجعله مميزاً داخل الشكل ، حقاً ، يوجد شكل كلاسيكى أو واقعى أو عبثى ، ولكن داخل هذا الشكل توجد نماذج متعددة بتعدد الفنانين الحقيقيين ، الذين تصبح أعمالهم داخل الشكل الواحد ، شيئاً مميزاً ووجوداً خاصاً .

١٤ ـ ١

لم يقف كافكا عند الشكل الخارجي لقصص الشطار ، التى تقوم على راوٍ يطوف داخل المجتمع ، ويرصد عيوبه ، ولكنه تنبه إلى جوهر هذا الشكل فى نبعه الأصلى .

ذكرنا من قبل أن المقامات بجانب شكلها الخارجي ، تحمل خصائص جوهرية مثل :

١ ـ روح السفر .

٢ ـ جاذبية البطل .

٣ ـ روح « اللعبة » التى تسيطر على الأحداث .

تبدأ رواية أمريكا ، وبطلها كارل روسمان على سفر ، فهو فى ميناء نيويورك ، وألاف الأقدام تتحرك وتتزاحم ، وهو يرى نفسه مدفوعاً مع الناس، يجرفه التيار العام .

وتنتهى والبطل على ظهر قطار ، يحمله إلى رحلة مجهولة ، داخل طبيعة شاقة ، وكتل ضخمة من الحجارة السوداء .

وإيقاع السفر يخيم على هذه الرواية ، فالكل فى حركة سريعة لا يهدءون ولا يستقرون ، والبطل منذ أن وطئت قدماه أرض نيويورك وهو فى حركة محمومة ، يتنقل من عمل إلى عمل ، ومن صديق إلى صديق ، ومن امرأة إلى امرأة ، وكل شئ يبدو كأنه يدار بزر ، ويتحرك بزر ، يظهر الخال يعقوب فجأة ، ويختفى فجأة ، والعطشجى يظهر بلا توقع ، ويدخل فى مشاجرات بلا توقع .

وهنا ندرك ذلك الوصف المسهب للمشاجرات والملاكمات والمصارعات ، إن كافكا يريد بذلك أن يجسد هذا الجو الذى يقوم على الحركة والمطاردة ، إن فصل « المأوى » يصف فى إسهاب المطاردة بين البطل والشرطى ، وهو وصف غير واقعى ،

فالمؤلف يبرز خطوطه ، ويحولها إلى شئ « كاريكاتورى » حاد ، كأننا إزاء مشهد لفيلم مثير وساخر من الأفلام الأمريكية ، التى تثير الحركة والضجيج ، إنه يصف كارل وهو يجرى أمام الشرطى فيقول : « وكانت ميزة كارل الوحيدة ، التى كان يتفوق بها على الشرطى ، هى خفة ملابسه ، فكان يطير ، أو بالأحرى يختفى فى منحدر الشارع ، الذى كان يهبط أكثر فأكثر ، لكنه فى اضطرابه لقلة نومه فى الليلة الماضية ، كان يقفز أحيانا قفزات متعثرة ، عالية جداً فى الهواء ». إن هذا الوصف يحيل البطل إلى شئ مطاطى متحرك ، متنزع من جو المطاردة الذى يخيم على الرواية فى أولها إلى آخرها .

الكل يندمج فى اللعبة ، ويسير مع التيار العام ، ولكن البطل « كارل روسمان » يبدو مميزاً بين الجميع ، إنه أحياناً يقف ليتساءل ، حقا إنه تساؤل خفيف وقصير ، وسرعان ما يضيع فى الضجيج ، ولكنه على أى حال يجعل من شخصية كارل شخصية لافتة ، تتمتع بقدر كبير من الجاذبية ، تجعل الغير يتخذ منها موقفاً ، قد يكون موقف الإعجاب كما حدث من مديرة الفندق التى وقفت بجانبه ، وبحثت له عن عمل ، وقد يكون موقف الكراهية كما حدث من برونيلدا التى تقول عنه : إنه ينظر إلى نظرات وقحة.

وكل هذا يتم بروح اللعبة . فكأننا فى مهرجان ، يقف فيه العم سام بقبعته الطويلة ، ويلبس ملابس شارلى شابلن ، ويحرك عصاه ، فيتحرك الجميع فى خفة ، وكأنهم يؤدون استعراضاً ، يستغرق فيه الجميع ، إن الفصل الأخير « مسرح أوكلاهوما الطبيعى » هو تلخيص للروح الهزلية فى الرواية ، فليس المراد هو المسرح الحقيقى ، بقدر ما هو رمز إلى أمريكا كلها ، تقول عنه فانى « إنه أضخم مسرح فى العالم » ونقول عنه فى مرة ثانية « إن هذا المسرح لا حدود له » ويصف المؤلف مقصورة الرئيس ، وما فيها من ذهب ونياشين وفخامة ، فكأنه يصف البيت الأبيض .

إن الجميع فى هذا المسرح يقوم بتمثيلية ، ويؤدى دوره المطلوب ، وحسب إرادة المخرج حتى الخير والشر هو تمثيل ، نقوم إحدى الفتيات بدور الملاك ، ونقوم الأخرى بدور الشيطان ، وحين تتطاير ريشة فى الهواء من أجنحة الملاك ، فإن الأطفال يختطفونها ويلقون بها فى الهواء ، لاشئ يحمل محمل الجد ، والإعلانات والمهرجانات والزفة تملأ هذا المسرح ، والاستعراض يتم بمبالغة شديدة .

إن كافكا يعى تماما جوهر هذا الشكل فى نبعه الأصلى ، فيحاول أن يجسد خصائصه الجوهرية ، وهو لا يكتفى بذلك ، بل تتناثر خلال الرواية مواقف تذكر بهذا

الشكل فى مسيرته التاريخية الأولى ، ويمكن أن نشير هنا إلى بعضها ، بسرعة وبلا تفصيل :

* الفكاهة فى هذه الرواية فطرية ، وتعتمد على أشياء ساذجة ، منتزعة من طبيعة هذا الشكل فى منابعه الأولى ، فبرو نيلدا تلقى الماء الساخن على زوجها ، وتحطم هداياه وتتبزر فوقها ، والرفاق يقرصون ساق « جياكومو » فيرفعها فى الهواء ويرفس برجله .

* والمشاجرات تتوالى فى الرواية ، وهى من النوع الهزلى ، الذى يصل إلى حد الملاكمة بين الرفاق .

* وصورة المرأة تبدو مفترسة ، كلارا ما إن ترى كارل حتى تطرحه أرضاً ، وكأنها نمر مفترس ، وبرونيلدا تسيطر على الرجال حولها ، وغير ذلك مما يذكر بقصة فاطمة العرة مع معروف الإسكافى ، وبصورة المرأة فى السير الشعبية .

* والمباشرة التى تعتمد على الوصف ، تتوالى في الرواية ، لأنها تقوم على فكـرة البطـل ، الذى يروى المؤلف مغامراته ، كما كان يفعل الراوية فى القديم . (انظر بنوع خاص فصل « الطريق إلى رمسيس ») .

* وتتداخل بعض الحكايات فى الهيكل العام ، وعلى طريقة الاستطراد فتقطع من تسلسل الأحداث ، فقصة تبريز وموت أمها فى الشارع تأتى عن طريق الاستطراد ، وقصة « رينيل » من سيدة الفندق تقحم فى الخط العام وعن طريق الاستطراد أيضاً .

* حتـى العنـوان أيضاً يثير الانتباه ، فعنوان « أمريكا » هو إشارة إلى اسم مكان ، وقد رأينا من قبل أن المقامات تؤثر عناوين تعتمد على الأمكنة ، مثل المقامة الحلوانية ، والبصرية ، والدمياطية .

وقد ذكر « ماكس برود » ، فى تعقيبه فى نهاية الرواية ، إن كافكا كان يطلق على روايته عنوان « العطشجى » ، وهو عنوان الفصل الأول الذى نشره مستقلاً سنة ١٩١٣م .

إن عنوان العطشجى عنوان دال أكثر من غيره ، وهو مناسب لوظيفة العنوان فى مفهوم الوحدة التركيبية .

إن العنوان فى ظل تلك الوحدة التركيبية ، لا يشير إلى بؤرة ارتكاز ، لأن العمل الأدبى لا يدور حول نقطة رئيسية ، تمثل قطب الرحى كما هو الحال مع الأعمال الأدبية التى قامت على مفهوم الوحدة العضوية ، إن العمل الأدبى فى ظل الوحدة التركيبية ، يتكون من عدة أقسام ، أو مقامات ، أو سفرات ، أو فقرات ، وكل وحدة

كيان قائم بنفسه ومستقل ، ومن هنا فإن العنوان قد يشير إلى شئ داخل هذا العمل ، وليس بالضرورة أن يكشف نقطة رئيسية محورية ، فليس حتماً أن توجد مثل هذه النقطة ، وقد رأينا فى فصل الأدب من الكتاب الثانى ، أن القرآن الكريم كان يتخذ عنوان سوره من موضوع واحد داخل السورة ، دون أن يكون هذا العنوان شاملاً لجميع دلالات السورة ، فسورة البقرة سميت بذلك إشارة إلى قصة بنى إسرائيل مع بقرة موسى عليه السلام ، وسورة المائدة سميت بذلك إشارة إلى مائدة عيسى عليه السلام ، بل إن بعض السور تتخذ اسمها من كلمة أو حرف وردتا فى السورة ، مثل سور « فصلت » و « ق » و « الفلق » و « الناس » .

ومن هنا قلنا إن عنوان « العطشجى » الذى كان يؤثره كافكا إنما هو عنوان دال ، لأنه نابع من التركيبة الفنية للرواية ، فهى تتكون من فصول مستقلة ، وبعض شخصياتها تظهر لتختفى دون أن يرتبط مصيرها بعد ذلك بسير الأحداث ، ففى فصل « الفندق » الغربى » تظهر المديرة ثم تختفى بعد ذلك ، وفى فصل « منزل ريفى » تظهر كلارا ثم تختفى ، وفى فصل الخال يعقوب يظهر الخال ، ثم يختفى بعد ذلك .

إن هذه التركيبة الفنية التى هى أقرب إلى تركيبة المقامات ، تجعل من عنوان « العطشجى » عنواناً مناسباً ، وهو فى الوقت نفسه عنوان دال على مفهوم الوحدة التركيبية ، فالعطشجى هو عنوان الفصل الأول ، وهو فصل مستقل ، وقد اختفت شخصية العطشجى بعد ذلك ، وابتلعتها الأرض ولم يعد لها تأثير على سير الأحداث ، إن هذا العنوان إنما يناسب الوحدة المستقلة بجانب الوحدات الأخرى التى تشكل العمل الأدبى فى ظل مفهوم الوحدة التركيبية ، وهى وحدات متساوية فى الأهمية ، وليس من الحتم أن تدور حول نقطة أساسية ، تمثل محور ارتكاز أو قطب الرحى كما يقولون .

١٤ ـ ٢

ومن هنا نصل إلى الحديث عن الشكل الفنى فى هذه الرواية ، إنه شكل لا ينمو بطريقة تاريخية تطورية ، كما هو الحال فى الرواية التقليدية ، وكما هو الشأن مع روايات كافكا الأخرى مثل القضية والقلعة . إن الشكل فى رواية أمريكا ، أو فى رواية العطشجى ، ينمو بطريقة تراكمية .

تبدأ هذه الرواية وكارل على سفر ، وتنتهى وهو على سفر أيضاً .

فالرواية إذن لا تتقدم نحو الأمام ، ولا تنهج نهج الخط التطورى المتصاعد ، كما

هو الحال فى الرواية التقليدية ، فى ظل مصطلحات مثل البداية والذروة والنهاية .

وكل الفرق بين البداية والنهاية فى هذه الرواية ، أن البطل « كارل روسمان » كان فى البداية قد رحل من أوروبا ، لكى يبدأ حياة جديدة فى الدنيا الجديدة ، يكفر بها عن خطيئة ارتكبها مع خادمته ، وكان يحمل صندوقاً يحتوى على صورة والدته ، أما فى النهاية فقد اتخذ اسما مستعاراً هو الزنجى ، وضاع منه الصندوق ، وفقد صورة والدته للأبد ، وانضم إلى المسرح الكبير ، وحمله القطار فى رحلة مجهولة وسط طبيعة جبلية قاسية .

فكأن الرواية إذن تتطور إلى الوراء ، وتلك هى وجهة النظر ، التى يحملها المؤلف نحو أمريكا ، ويعبر عنها خلال كل جزء من التجربة .

وبين البداية والنهاية تتناثر فصول الرواية ، ، لا يتوالى كل فصل بعد الآخر عن طريق السببية ، بل إن كل فصل يبدو مغامرة جديدة مستقلة عن الأخرى ، ففصل العطشجى ينتهى دوره ، وفصل الخال يعقوب كذلك ، ولا يجمع بين الفصول سوى شخصية بطلها ، الذى يظل الشئ الثابت حتى النهاية .

فنحن إذن إزاء شئ يتشابه مع الشكل العربى ، الذى يعتمد على الزمن التراكمى ، من خلال وحدات يتراكم بعضها فوق بعض ، والحركة خلال هذا الشكل تتم بطريقة جماعية وعنقودية .

ولكن خصوصية كافكا ، لا تقف عند المعالم الجوهرية لهذا القالب بل إنه يضيف إليه رؤية خاصة ، تجعله عمله مثالاً فريدا بين آلاف الأمثلة التى يحتملها هذا القالب ، ورؤيته الخاصة يمكن أن نختصرها فى أمرين :

١ ــ جوهر المكان .

٢ ــ النزعة العبثية .

كان المكان فى المقامات القديمة مجرد اسم لمكان ، يشير فى أحسن وظائفه إلى عنصر الحركة ، فالبطل حين ينتقل من دمياط إلى البصرة إلى أذربيجان ، ومن الشرق إلى الغرب ، فإن هذا يشير إلى عنصر الحركة ، الذى يجعل من السروجى مثلاً ، شيئاً خارقاً يبدو فجأة وفى أمكنة متباعدة ، قد تكون فى البحر أو فى الجزيرة أو فى الصحراء أو فى القصور .

ولكن كافكا برؤيته العصرية يجسد جوهر المكان ، إن روايته جاءت عن أمريكا ، وهو يهدف إلى تجسيد هذا العالم الجديد ، الذى يشغل الأذهان ، ويتطلع إليه آلاف المهاجرين ، وتتوالى الرحلات نحوه وبلا توقف ، ومن هنا وقع اختياره على هذا الشكل . الذى يدور حول رحلة البطل ، يتحدث فيها عن مشاهداته ، أو يروى غيره عنه تلك المشاهدات ، إن التجربة هى التى خلقت شكلها ، وجعلت كافكا يبتعد عن المفهوم التقليدى للرواية ، ويختار هذا الشكل لكى يفيد من ثقله التاريخى من ناحية ، ولكى يضيف إلى هذا الثقل رؤيته الخاصة من الناحية الأخرى .

كافكا لم يكتف بمنهج واقعى ، يقدم صورة لأمريكا فى مظاهرها الخارجية ، أو يصف شخصياته من خلال ملامحها المادية أو النفسية ، ولكنه تجاوز كل ذلك ليجسد لنا روح المكان ، وتحولت إمريكا عنده إلى صورة هزلية ، أقرب إلى عالم الإعلانات والمهرجانات والملاكمات والمشاجرات وروح الأثارة ، إن ما ذكره ماركيوز فى كتابه « الإنسان ذو البعد الواحد » سبق لهذه الرواية أن جسدته فى رؤية فنية .

فالإنسان يندمج فى تلك اللعبة فى ميكانيكية تامة ، تفتقد المعنى ، وما ذكره روبنسون عن عمال المصاعد بأنهم مثل آلات مطاطة تقفز بلا معنى (ص ٢١٨) ، يكاد ينطبق على كل الشخصيات ، إنهم لا يفكرون ، بل يتصرفون خلال فكرة رد الفعل ، فمنذ الفصل الأول عن العطشجى ، ومنذ أن وطئت قدما كارل ميناء نيويورك ، يبدأ الطوفان ليجرف الجميع فى تياره ، فالعطشجى يدفع كارل إلى القمرة فى حركة خاطفة ، وكارل يجد نفسه داخل القمرة مع العطشجى ، دون أن يقف لحظة ليفكر فيما عساه يفعل ، والعطشجى يشكو له أنه لا يحتمل نظرات الناس الذى يعبرون ممر الباخرة ، وحين يجيبه كارل بأن الممر خال « الآن » يجيبه « نعم ، هو يخلو نعم الآن » إن الجميع يعيشون فى ميكانيكية تامه ، ويعيشون فى « الآن » ، ومحرومون من التفكير فى « الغد » ، وحين يفكر كارل مرة بأنه « غداً » سوف يخبر خاله بما رآه فى المنزل الريفى ، فإن الغد يأتى ليعاقبه على هذا التفكير ، ففى منتصف الليل يبلغه « جرين » بقرار خاله بأن يغادره للأبد . وفى ظل هذا الجو لا تكون هناك فرصة لنمو العواطف ، ففى الفصل الأول تبدأ عاطفة صداقة بين كارل والعطشجى ، ولكنهما يفترقان للأبد ولا يلتقيان ، وفى الفصل الأخير يبدأ حديث مودة بين كارل والفتاة فانيا ، وحين يأتى ليخبرها بأنه قد قبل ليعمل مثلها ممثلاً فى المسرح ، يجدها قد سافرت مع

مجموعة ، ويجد نفسه هو مطالباً بأن يسافر مع مجموعة أخرى .

إن هذا الشكل كما رأينا فى منبعه الأصلى ، يقف عند سطح الأشياء دون أن يتعمقها ، وقد سحب هذا المفهوم ظلاله على رواية كافكا ، فجاءت شخصياته صورة للحياة فى أمريكا ، شخصيات تعيش على السطح وبلا أعماق ، لا غد ولا تفكير ولا عواطف ، الكل يندمج فى اللعبة ، ويعيش فى جو المهرجانات والانتخابات والإعلانات ، وكأنهم أوراق « كارتونية » تخلو من الأعماق ، وتعيش فى بعد واحد على حد تعبير ماركيوز .

أما النزعة العبثية (الفاوستية) ، فهى تبدو خلال هذا الجو العبثى ، فقد ألقى البطل فى عالم لا يرحم ، الخال يتخلى عنه فجأة ، والبواب يبادله الكراهية ، وفتاة المنزل الريفى تصرعه ، وعمال المصعد يتلاكمون وتسيل الدماء على ملابس كارل ، وتلقى به الصدفة إلى صديقين شريرين ، لا يستطيع أن يتخلى عنهما ، وكأنهما قدره الذى لا يرحم ، وحين يخبره أحد الصديقين بأنه لا يستطيع الإفلات منهما ، فإن هذه الجملة تمثل قدره الأعمى ، وتنتهى الرواية وقد فقد الصندوق بما فيه ، وحمله القطار وسط طبيعة عنيفة ، يقول عنها كافكا فى الأسطر الأخيرة التى ينهى بها روايته :

« وقد كانت تلك الأمواج قريبة غاية القرب منهما ، حتى إن الرذاذ البارد ، الذى كان يتناثر منها ، كان يصفع وجهيهما » .

ويأتى الجو « الكافكاوى » فيجسد من هذه النزعة العبثية ، وقد شرحت من قبل هذا الجو فى كتاب « الأدب وتجربة العبث » ، وهو يقوم على تصوير هذا العالم فى صورة خائفة ، محبطة ، غير مفهومة ، تثير الرعب ، وكأننا فى كوابيس . وهذا الجو قد ألقى بظلاله على رواية أمريكا ، إن قول ديلامارش لكارل « إن الناس لو عاملوك كأنك كلب ، فإنك حتماً ستتحول إلى صورة كلب » يذكر بقصة التحول عند كافكا ، والذى افتقد فيها الإنسان آدميته . وتحول إلى صرصار ، وإن وصف مرض روبنسون وصف ملئ بالدم والقيء والاشمئزاز ، وإن صورة برونيلدا البدينة ، فى مكان ملئ بالكراكيب والمرض والروائح العفنة ، إن كل ذلك يذكر بروايات كافكا .

ولكن هناك فرقاً فى منظور التناول ، يكشف عن خصوصية هذه الرواية ، إن جو كافكا فى رواياته الأخرى جو سوداوى ، يثير الانقباض والكآبة ، أما جوه فى هذه الرواية فإنه يصوره بطريقة هزلية « كاريكاتورية » وكأننا فى تمثيلية ، تحول المأساة إلى كوميديا

ساحرة ، وكل هذا من إسقاطات الشكل ، الذى يقوم على معاملة الأشياء من السطح . وبخفة ودون عنف .

١٤ ـ ٣

نحن إذن أمام طبعتين لهذا البطل المراوغ :

طبعة عربية ، تصفه بأنه زئبقى ، وتحركه داخل خلفيتها الحضارية .

وطبعة أوروبية ، تصفه بأنه فاوستى ، وتحركه داخل خلفيتها الحضارية .

وإذا كان ذلك كذلك ، فما هو موقف الروائى العربى المعاصر إزاء تلك الطبعتين .

باختصار : انصرف الأديب العربى عن البطل فى صورته العربية وبحث عنه فى صورته الأوروبية .

وكان هذ منطقياً مع موقف الأدب العربى الحديث ، الذى انصرف فى مختلف أجناسه الأدبية . إلى البحث عن « النموذج » الذى يجئ من أوروبا ، حتى لو كان ذلك على حساب التراث فى تقاليده التاريخية .

ولكن هناك سببا آخر ، نضيفه إلى هذا السبب العام ، ويتلخص فى سيطرة الجو العبثى على أدباء الستينيات ، وقد سبق لى أن رصدت هذه الظاهرة فى كتاب « القصة القصيرة فى الستينيات » وقلت جملة قصيرة « والظاهرة العامة التى تضم الحركة التجديدية ، عند كتاب تلك الفترة هى أحساسهم بالفجيعة والقلق » (ص ٣٦) ، وهى جملة تصدق على كتاب الرواية ، بقدر ما هى صادقة على كتاب القصة القصيرة .

ومن هنا سيطر على أدباء الستينيات جو من العبث والشعور بالإحباط . وأصبح « موضة » شائعة ، أن يتحول كل أديب إلى عبثى ، وأن يلبس ثياب العبثية ، وإن يبدو حتى فى ملامح وجهه، متوتراً قلقاً ، لأنه فى ظنه يعكس القلق الحضارى ، الذى يعيشه العالم المعاصر ، وهو قد أخذ يطالع هذا القلق ، فى السينما ، وفى الفن ، وفى الكتب المترجمة ، وقد شاعت فى تلك الفترة ، بنوع خاص ، مؤلفات كولن ويلسون ، وترجمت أعمال كافكا ، وبيكيت ، ويونسكو ، وسارتر ، وكامى ، وفولكنر ، ومارسيل بروست ، وجيمس جويس ، وفرجينيا وولف ، وغيرهم كثيرون من كتاب العبث .

وفى ظل هذا الجو العبثى، قام الدسوقى فهمى بترجمة رواية « أمريكا » . إلى اللغة العربية .

ويبدو أن هذه الترجمة . تمثل التجربة الأولى لصاحبها ، فقد جاءت غير دقيقة ، لم يتحقق فيها الركنان الأساسيان للترجمة وهما وضوح المعنى كما تريده اللغة المنقولة منها ، ثم أداء هذا المعنى بأسلوب اللغة المنقولة إليها ، وهذا مالم يلتزمه المؤلف فى حالات كثيرة .

فالمعنى قد يأتى غامضاً ، لا يعين على فهم ما يريده كافكا ، ففى ص ٩٧ من الرواية فى طبعتها باللغة الإنجليزية ، يقول كافكا :

" In that case it was no great honour, certainly, to sleap in their room , but it was less risky . yet he must not ball asleap on any account until he was certain of this beyond all dout (١) " .

إن كافكا فى هذه العبارة ، يتحدث عن كارل وقد ذهب إلى فندق صغير ورخيص ، ليبيت فيه ، ودخل حجرة تخلو من الأثاث ، ووجد فيها شابين ظنهما من خدم الفندق ، وانتظر أن يغادرا الفراش ، حتى يستطيع أن يبيت مكانهما ، ومن هنا يمكن ترجمة هذه العبارة على النحو الآتى :

« ليس شرفا كبيراً أن أبيت مكانهما . ولكن هذا على أى حال أفضل من غيره وأقل مجازفة . ومع ذلك فينبغى أن أكون حذراً حتى لا أستغرق فى النوم كلية ، وقبل أن أتأكد من أن جميع شكوكى قد ولت » .

ولكن المترجم يتمسك بالأصل حرفياً ، فيترجم العبارة السابقة ، من باب المثال ، ترجمة غامضة ، لاتستطيع من خلالها أن تفهم المعنى ، حتى تستشير الأصل ، إن المترجم يقول :

« فلم يكن أمامه مايدعو إلى الفخر فى هذه الحالة أيضاً دون شك ، إن كان عليه أن ينام فى حجرتهما بعد أن يغادرها ، لكنه على أية حال أمر يقل فيه عنصر المجازفة ، ومع ذلك فليس له أن يستغرق فى النوم استغراقا تاما ، مهما كانت الأحوال ، حتى يتأكد من صحة افتراضاته هذه بصورة لا تقبل الشك » (ص ٩٢) .

أما مراعاة مقتضيات اللغة المنقولة إليها ، فإن هذا يفلت كثيراً من المترجم ، إن الاهتمام بالترجمة الحرفية ، التى تعتمد على نقل المفردات ، جعلته لايهتم بأداء المعنى

---

(١) Amerika, P. 96

المراد فى اللغة المنقولة منها ، حسب روح اللغة المنقولة إليها ، وهى اللغة العربية فى مثل تلك الحالة ، ويمكن أن نكتفى بمثالين من باب التدليل ، وليس من باب الاستقصاء .

المثال الأول يتمثل فى العبارة "here, you" وهى عبارة شائعة ، حتى فى الحياة اليومية فى لندن ، وتعنى « اتفضل » فى اللغة العربية ، ولكن المترجم يترجمها هنا حرفيا ، ويقول « هنا ، أنت » (انظر ص ٢٢٩) .

أما المثال الثانى فهو يتعلق بترجمة الأعلام الشائعة تاريخياً ، وتملك مقابلاً عربياً شائعاً أيضاً ، إن أعلاماً مثل آرام ، إيزاك ، وجيكوب ، وجوزيف ، ودافيد ، ومارى ، وجينرس ، لها ما يقابلها فى اللغة العربية ، وهو : إبراهيم ، واسحاق ، ويعقوب ، ويوسف ، وداود ، ومريم ، وعيسى ، فالمترجم لا ينبغى أن يتحدث عن هذه الأعلام ، وكأنه يترجم لقارئ إنجليزى ، ولكـن يجـب أن يترجمهـا إلى اللغة العربية ، لأنه يتوجه بها إلى القارئ العربى ، ولكننا نجد « الدسوقى فهمى » يترجم عنوان الفصل الثانى إلى « الخال جيكوب » ، بدلا من أن يترجمه إلى الخال يعقوب .

ولكن الترجمة غير الدقيقة ، قد تكون لها دلالات فى ميدان الأدب المقارن ، أكثر مما يكون للترجمة الدقيقة ، إن ترجمات المنفلوطى ليست هى من باب الترجمة الدقيقة ولكنها من باب التمصير أو التعريب ، ولكنها قد فعلت الكثير فى مسيرة الأدب العربى الحديث ، أكثر مما فعلته أو تفعله ترجمات جامعية دقيقة ، وذلك لأن المنفلوطى اتخذ من هذا التعريب سلماً للتعبير عن النزعة الرومانسية ، التى كانت سائدة فى عصره ، وإشباعاً للحظة تاريخية معينة ، ومن هنا أقبل عليها الشباب إقبالاً كبيراً ، مما جعلها تلعب دوراً خطيراً فى ازدهار الفن القصصى الحديث .

والأمر كذلك بالنسبة لترجمة رواية « أمريكا » ، فقد جاءت تعبيراً عن لحظة تاريخية معينة ، سادت فيها نزعة العبث ، ومن هنا أقبل أدباء الستينيات على هذه الترجمة ، التى لعبت دوراً كبيراً يتداخل مع عوامل آخر ، ويؤدى إلى سيادة النزعة الفاوستية ، واستيحاء أدباء الستينيات لهذه النزعة فى أعمالهم الروائية .

ولعلى بذلك أكون قد أقتربت من إجابة السؤال المطروح سابقاً ، عن المصدر الأساس للبطل المراوغ عند أدباء الستينيات ، وهل هذا المصدر يتمثل فى صورة البطل فى طبعته العربية ، أوهو يتمثل فى صورة البطل فى طبعته الفاوستية .

وظاهر أن النزعة العبثية قد سيطرت على أدباء الستينيات لأسباب عديدة ، فلم

يلتفتوا إلى ما فى رواية كافكا من حس شرقى ، يتمثل فى تناول الشخصيات بخفة ، وفى الجو المرح الذى يشبه الاستعراضات ، وفى طابع الرحلة والمطاردة ، وأهم من كل ذلك الشكل الذى لا يدور فى نطاق التقليدية ، ولكنه يتخذ شكلاً يقوم على مغامرات ساخرة داخل المجتمع ، ويعارض فيه كافكا ذلك الشكل المتمثل فى قصص الشطار . ولكنهم التفتوا إلى ما فى هذه الرواية من نزعة فاوستية ، نتيجة للتشكيل الحضارى الذى أضفته الحضارة الأوروبية على هذا النوع من الأدب .

١٤ـ٤

ومن هنا مالت معظم الروايات عند أدباء الستينيات إلى هذه النزعة العبثية ، ويمكن أن نضرب مثلا على ذلك من واقع روايتين ، إحداهما لعبده جبير تحت عنوان « ثلاثية سبيل الشخص » ، والأخرى لمحمد مستجاب ، تحت عنوان « نعمان عبد الحافظ » مع احتراز لابد من التنبيه إليه ، وهو إننى لا أتناول هاتين الروايتين من حيث القيمة الفنية ، أو من حيث تأثيرهما الواضح على مسيرة الرواية المصرية ، فقد سبق لى ذلك فى الجزء الرابع من كتاب « مقالات فى النقد الأدبى » ، أما هنا فإننى أتعرض لهما من منظور النزعة العبثية ، ودلالتها على فكرة التشكيل الحضارى ، ونحن نتابع مسيرة البطل المراوغ من الشرق إلى الغرب ، أو من الغرب إلى الشرق .

أما « ثلاثية سبيل الشخص » فهى عن شخص يركب عجلة ، ويلوب دروب القاهرة ، بحثاً عن شخص اسمه على ، وعن سبيل اسمه « سبيل الشخص » إن عبده جبير هنا يعارض رحلات السندباد ، وقد نجح فى الإيهام بالمعارضة ، فجاء الشكل وجاءت اللغة وجاءت كل إشارة فى الرواية ، تخدم هذه المعارضة.

ولكنها معارضة من نوع فاوستى ، تتميز بالكآبة وبعبثية المحاولة ، وقد سبق لى أن أوضحت ذلك بالتفصيل ، فى مقالة تحت عنوان «سندباد على عجلة [1] » وقلت :

« نحن هنا إزاء نموذج سندباد ، ولكنه سندباد من نوع جديد ، ومختلف تمام الاختلاف ، فإن السندباد البحرى خرج يطلب الغنى ، ودخل فى مغامرات أثبت فيها تفوقه وسعة حيلته ، ثم عاد محملا بالكنوز ، ليستمتع بالدنيا ، وليجلس كل ليلة مع صحابه ، يأكل معهم أطايب الطعام ويقص عليهم مغامرات البحار ، أما سندباد عبده جبير، فهو يبدأ الفصل الأول محبطاً ، لا يجد من يمد له يد العون، ويدخل فى الفصل

(١) مجلة إبداع (يونية ١٩٨٤) .

الثانى السجن عن طريق الصدفة ، وينتهى فى الفصل الثالث إلى جو المطاردة والهلوسة، حتى ينفض يده عن الأمر ، ويأخذ فيما يأخذ فيه ، من صبر على لقمة العيش ، وسعى وراء الزوجة والأولاد ، وأخذ بطقوس الحياة ، « فهكذا هى الدنيا » ، وتلك هى آخر جملة تنتهى بها الرواية ، جملة صابرة مستسلمة ، قد نفضت يدها عن الأمر كله » .

أما رواية « نعمان عبد الحافظ » ، فهى عن بطل مجرد من كل شئ ، لا ثقافة، لا تاريخ ، ولا انتماء ، ولكن المؤلف يحركه خلال أحداث جادة ، ويعامله معاملة أبطال التاريخ ، إن المعارضة هنا تأتى من باب التهكم اللاذع ، الذى يحيل خصلة الشعر فى رأس نعمان ، إلى حدث كبير تهتز له الطبيعة ، وتشيب الولدان ، ومستجاب يرمى من خلال هذا التهكم اللاذع ، إلى نوع من العبثية ، يتساوى فيها التافه من الأمور مع الجاد ، وتتساوى أحداث نعمان مع أحداث أبطال التاريخ ، وهى عبثية مغلفة بشئ من العنف جارح ، يجعل من كلمة الدم كلمة أثيرة فى قاموس هذه الرواية ، وهذا ما رصدته بالتفصيل فى مقالة تحت عنوان « الرواية المصرية والبطل الوغد [٢] » ، وقلت :

« فإذا كانت الطبيعة تهتاج فى مسرحيات شيكسبير ، لأن هناك شيئا ما قد مس نبل الأشياء ، فإنها هنا تهتاج من أجل قرن شعر ، وإذا كانت خطيئة البطل التراجيدى فى أنه يتحدى نبل الأشياء ، فإن خطيئة البطل الوغد هنا فى أنه « مش متطاهر » . وهذا الاكتشاف الخطير الذى يثير الحس العبثى يتغلغل فى بنية الرواية إنه لا يرد فى هذا الفصل ثم ينتهى . بل يمتد إلى بقية الرواية ، وكأن العبث شئ أصيل فى عالم نعمان عبد الحافظ ... ومنظر الدم يتكرر فى هذه الرواية ، فيزيد نغمة العنف توهجا ، ينبثق الدم قانيا فى فصل الختان ، بين الزغاريد والرقص وفرحة الأم . وينبثق الدم فى فصل العرس ، معلنا انتهاء الجزء الأول من حياة نعمان ، ومؤذنا للقوم المنتظرين بإطلاق أعيرتهم النارية ، والمنديل الدموى يلقى فوق رءوس الحشد ، وبتلك الصورة الدامية تنتهى الرواية » .

فإذا كانت رواية عبده جبير قد جاءت خلال الشكل الشعبى ، فإن رواية مستجاب قد جاءت خلال الشكل التاريخى ، وغيرهما كثيرون كتبوا خلال الشكل الأصيل، سواء فى صورته الشعبية أو التاريخية ، ولكنهم لم يستوحوا رؤية هذا الشكل ، كتعبير عن حضارتهم الشرقية ، بل ارتموا فى أحضان النزعة الفاوستية ، التى ألقت بظلالها

---

(٢) مجلة إبداع (يناير ١٩٨٥ م) .

عن طريق التشكيل الحضارى ، على مختلف المظاهر الفكرية والفنية ، لأنها تصدر عن حضارة غالبة ، تستطيع أن تلوى عنق المغلوبين .

ـ ١٥ ـ

كانت هذه الرحلة التاريخية مع البطل المراوغ ، وهو يتنقل من الأدب الفصيح إلى الأدب الشعبى ، ومن الأدب العربى إلى الأدب الإنجليزى ، ثم أخيراً وهو يعود إلى مكانه منكسراً ، يدارى سوأته كما هو الحال عند مستجاب ، أو ينفض يديه عن الأمر كلية ، كما هو الحال عند عبده جبير .

لقد عاد سندباد الليالى ظافرا محملاً بالكنوز ، قد وجد نفسه ، ووجد أصحابه ، وجلس بينهم يستمتع بحياة تلقائية ، سعيدة وراضية ، وحق له ذلك ، لأنه مرتبط بقومه ، يعبر عن أحلامهم ، ويعكس رؤيتهم ، إنهم أعطوه فأعطاهم ، أعطوه رؤية تحميه من الضياع ، فأعطاهم فناً ، يعبر عن وجدانهم ، ويعكس أحلامهم ، ويجسد خيالهم .

وتلك هى العبرة من هذا العرض التاريخى .

إنهـا عبـرة تعنـى فى المقام الأول ، أن التراث القصصـى عند العـرب هو نتيجـة حضارة لها خصوصيتها ، التى تنعكس فى رؤية وفى تطبيق ، ومن هنا كتب لهذا التراث الحياة والاستمرار ، تنقل فى ثقة من جنس إلى جنس ، ومن حضارة إلى حضارة أخرى ، يعبر البحار ، ويصعد الجبال ، دون أن يفقد نفسه ، كهذا الفارس العـربى ، الذى يقتحم الصحراء ، ويصارع الظباء ، ثم يعود منتشياً يحمل صيده ، ويتغنى بشعره .

وهى عبرة تعنى أيضاً فى المقام الثانى ، أهمية البحث عن الخصوصية ، ونحن نتكلم عن حضارة لنا معاصرة ، فبدون هذه الخصوصية نخضع للقانون التاريخى ، قانون « التشكيل الحضارى » ، ونصير كالماء يتلون بلون الإناء ، ويتحول السندباد ، أو على الزيبق ، أو السروجى ، إلى شخصية تائهة ممزقة ، تماما مثل شخصية « مصطفى السعيد » فى رواية « موسم الهجرة إلى الشمال » ، فقد مسته جرثومة الحضارة الأوروبية كما يقول المؤلف ، فأفسدته ، حتى أسلمته إلى الانتحار ، وسط دوامات النيل المتداخلة ، والتى أفقدته القدرة على التمييز ، وإتخاذ الموقف ، فلا يدرى إن كانت ستتجه به إلى الجنوب ، أو تحمله إلى الشمال .

إن فكرة الشكل الأصيل ، على الرغم من أنها تضرب إلى جذور تراثية ، فكرة حديثة وطارئة ، وقد جاءت نتيجة لهذا البعث الجديد ، المتمثل فى محاولة بعض الأدباء العودة إلى التراث ، دون أن يرفضوه حتى قبل أن يقرءوه .

ومن هنا فإن الروايات التى تقوم على فكرة الشكل الأصيل ، لا تزال محدودة ومحصورة فى بضعة أسماء ، وفى حالات كثيرة تحتاج إلى غربلة ، تميز بين الزائف والحقيقى ، وبين ما هو من الشكل الأصيل ، وما هو يتخفى تحت رداء الشكل الأصيل ، دون أن ينفد إلى جوهره .

ولم تصاحب هذه الرويات حركة نقدية ، لأن مثل هذه الحركة إنما تأتى بعد كم كبير من الإبداع ، يمكن الناقد أن يستخلص منه المصطلحات ، وأن يحيل إليه ، حتى يكون نقده مفهوماً وواقعياً .

ونحن هنا نحاول خطوة أخرى، تقربنا من مفهوم الشكل الأصيل ، وذلك من خلال غربلة بعض المصطلحات ، التى تتناثر بلا نظام فى الساحة الأدبية ، وذلك حتى تكون لغة النقد محددة وعلمية ، وحتى لا تقع تحت إغراء اللغة ، التى تراوغ ولا تقدم شيئاً ، كتلك الغانية اللعوب ، تغريك وتخدعك ثم لا تمنحك .

ونقف بنوع خاص عند ثلاثة مصطلحات ، تتردد كثيراً على أعمدة الصحف وخلال الرسائل الجامعية ، دون تحديد ، وهى : -

١ - الشكل التراثى .

٢ - الشكل التقليدى .

٣ - الشكل الأصيل .

أما الشكل التراثى فهو مجموعة من الحكايات والنوادر ، تتناثر فى الكتب ، والتى يضعها الدارسون تحت عناوين عامة ، من مثل : قصص البخلاء - قصص العشاق - قصص الظرفاء - قصص الفرسان .

وهذا الشكل كان أصيلا فى حينه ، لأنه كان يعبر عن لحظة تاريخية ، وعن رؤية فلسفية ، وعن ذوق فنى ، ولكنه لم يعد أصيلا بالنسبة للقارئ المعاصر ، لأن الأصالة

هى تراث وإضافة معاصرة ، ودون هذه الإضافة يصبح الشكل الأدبى تراثيا ، ينتمى إلى الماضى أكثر مما ينتمى إلى الحاضر ، وحين نقول « إنه تراثى ينتمى إلى الماضى » فإننا نعنى أنه شكل قد جمد عند لحظة معينة ، يعيش فى بطون الكتب ، ولكنه لا يحيا بين الناس .

ومع الانعطافة الشديدة نحو الأدب الأوروبى فى العصر الحديث ، لقى هذا التراث قدرا كبيراً من التشكيك ، يصل إلى حد الإنكار [1] . وتركز الهجوم على المقامات الجديـدة ، وبخاصة مقامات المويلحى « حديث عيسى بن هشام » . على أساس أن هـذه المقامـات نوع من الأدب القديم ، الذى لا يعبر عن واقعنا ، ولا يمت إلى وجداننا بصلة [2] .

وقد ساهمت مقامات المويلحى فى النفور من هذا النوع من الأدب ، فهى فى رأيى انتكاسة للوراء ، قياسا إلى مقامات الحريرى .

فمقامات الحريرى تلقائية ، تركز على جانب المتعة ، وإثارة الجمالية ، وتوظف كل شئ لخدمة هذه المتعة ، الشعر يأتى بعدا فنيا ، ومن تأليف الحريرى نفسه فيما عدا بضعـة أبيـات معدودة ، كما ذكر فى خطبة الكتاب ، واللغة بموسيقاها وإيقاعها تتطابق مع هذه المتعة ، والبطل من عامة الشعب ، يتنقل فى خفة من مكان إلى مكان .

أما حديث عيسى بن هشام ، فهو يتصف بالغلظة والركود ، الذى يصل فى بعض الأحيان إلى حد الانحراف فى الذوق .

يبدأ حديثه فى المقابر ، وتحت عنوان « عبرة » ، ويورد الكثير من الأشعار التى تذكر بالموت ، وهى أشعار تثير النفور ، من مثل قول الشاعر :

كم صائن عن قبلة خدَّه　　　سلَّطت الأرض على خده

وداخل هذه القبور يظهر « البطل » ، وهو ليس بطلا ظريفا من عامة الشعب ، بل هو « باشا » كان يعمل وزيرا للجهادية فى عهد محمد على ، فأخذ يقارن بين عهد محمد على ، وبين حالة مصر فى أوائل القرن العشرين ، وهو فى مقارنته يميل إلى الماضى ، ويدين الحاضر ، وبقسوة شديدة ، تتلمس العيوب فى كل شئ ، وتختلق

(١) انظر : قصص العشاق النثرية ص ١٩ .
(٢) انظر : القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث ص ١٣١ .

المواقف ، لكى تشبع شهوة النقد عند الباشا ، الذى لا يرضيه شئ .

فحديث عيسى بن هشام ينقل المقامات من المتعة الفنية المحضة ، إلى مستوى واقعى ، يقوم على روح النقد وتتبع العيوب ، وبذلك فقدت التلقائية وروح المتعة، إنها حقيقة متبرجة فى ثوب خيالى ، وليست خيالاً مسبوكا فى حقيقة ، كما ذكر المؤلف فى مقدمة الطبعة الرابعة .

فمقامات المويلحى ليس لها من المقامات سوى اسم الرواية ، وسوى هذا الأسلوب المسجوع ، الذى يبدو فى كثير من الأحيان متلكئا ، أما ما عدا ذلك فهى تخلو من الحركة وروح الرحلة، إن مقامات الحريرى تتخذ من المكان عنوانا ، لكى تشير إلى عنصر الحركة ، أما المويلحى فالمكان عنده شاحب ، إنها كما يصفها « فترة من الزمن » ، فعنصر الزمن والتاريخ هو المسيطر ، ومن هنا نجد مقاماته تخضع لتسلسل تاريخى ، إنها لا تتكون من وحدات ، كل واحدة قائمة بنفسها ، كما هو الحال عند مقامات الحريرى ، ولكن عنصر التاريخ يفرض التسلسل على المويلحى ، ويجعل كل مقامة تتداخل مع الأخرى . فهو يبدأ العنوان التالى ، غالباً ، من حيث انتهى العنوان الأول ، فهو يوجد نوعا من الرابطة بين العنوانين ، وهو يصرح بهذه الرابطة ، ويستخدم الأداة « لمـّـا » وهى أداة شرطية ، تتطلب فعلا للشرط وجوابا للشرط ، وفعل الشرط يكون من الأحداث التى تمت فى الفصل الأول ، أما جواب الشرط فيأتى من الأحداث التى تترتب فى الفصل الجديد ، فهو مثلاً يبدأ الفصل الثانى . أو العنوان الثانى ، بقوله : « ولما غادرنا ساحة القلعة ، انحدرنا فى الطريق ، وبينا نحن نسير ، إذ تعرض لنا مكارٍ يسوق حماره » .

فمقامات المويلحى تبتعد عن مقامات الحريرى ، التى تحرص على أن تكون كل وحدة قائمة بنفسها ، وتقترب ، على الرغم من الهجوم عليها ، من مفهوم الرواية الواقعية ، التى تحرص على التسلسل التاريخى ، وعلى التوالى بين فصول الرواية .

وليس هذا هو الشئ الوحيد ، فإن المويلحى يتطور بشخصيته تطورا نفسيا ، ينتقل بها من حالة إلى حالة ، كما هو متبع فى تصوير الشخصيات فى الرواية الواقعية ، ان البطل عند المويلحى يبدأ فى أول الأمر ناقما على الأوضاع ، وبعد أن يمر بتجارب مريرة يتحول إلى العزلة ، ثم تصيبه لذة الاستكشاف ، ويتمرد على راويه ، الذى لم يعد قادراً على إشباع حاجته . ولكن هذا التطور فى موقف البطل ، هو تطور خارجى ، لم يلق

بظلاله على فصول الرواية ، فبدت متشابهة من أولها إلى آخرها فى اللغة وفى الموقف .

فالمويلحى قد مهد الطريق للرواية الأوروبية فى مفهومها التقليدى ، فهو قد انتقل بالمقامات من عنصر المتعة الخالصة إلى الارتباط بالواقع ، ومحاكاة الأحداث الخارجية ، وهو قد مال إلى التسلسل المنطقى ، والتطور التاريخى ، سواء فى توالى الأحداث ، أو فى تحليل الشخصيات .

ولم يكن النقد موجها إلى مقامات المويلحى ، بسبب ما فيها من بدائية العناصر الفنية ، ولكن النقد كان موجها إلى « اللغة » فى الأساس الأول .

حقا ، كان فى لغة المويلحى بطء وركود ، ولكن النقد لم يقف عند لغة المويلحى وحدها ، ويتسامح مع الأخرين ، بل انصب على لغة المقامات بنوع عام ، وأدانها بسبب ما فيها من زخارف ومحسنات وبيان . أو بعبارة أخرى وقف النقد ضد « التنقيح اللغوى » انطلاقا من تلك المقولة ، التى سادت بين أصحاب الفن القصصى الحديث . وهى أن اللغة فى الرواية وسيلة وليست غاية يستخدمها الكاتب لتجسيد الموقف ، وتصوير الشخصيات ، ورسم الحركة الكلية ، دون أن يقف عندها بالتحسين أو التنقيح ، لأنها حينئذٍ تصبح غاية ينصرف إليها الروائى، فتصرفه عن الحركة الكلية فى الرواية ، وقد تمادت هذه المقولة ، حتى تحولت ، عند غير المتعلمين ممن يتعاطون الفـن القصصى ، إلى لغة مبتذلة ، تذبح فيها قواعد النحو والصرف ، وتتدنى إلى عامية هابطة .

مهد المويلحى للرواية الواقعية ، ومهد المنفلوطى ، كما قلنا ، للفن القصصى الحديث ، ولكن الرواية لم تخرج من معطفيهما ، فإن النقد الجارح جعلها تتخاصم مع كل ما هو قديم ، بسبب أنه قديم ، وتولى وجهها نحو الحديث ، وترتمى فى أحضان الرواية الأوروبية ، وكأن كل شئ يبدأ منذ الاتصال بأوروبا ، وكأن الإنسان العربى قد ولد منذ هذه اللحظة ، وأسقط تاريخه تماما ، وحدثت القطيعة بين التراث القصصى وبين الرواية الحديثة .

١٦ ـ ١

وقد كثر استخدام مصطلح « الشكل التقليدى » ، مع هذا التيار الواقعى للرواية الحديثة ، وهو ترجمة أمينة للمصطلح الإنجليزى Tradional - form .

وهذا المصطلح فى عالمه الأوروبى ، يقوم على تقاليد أدبية ، تمتد إلى أفكار أرسطو

حول الوحدة العضوية ، وإلى أفكار أفلاطون حول نظرية المحاكاة . وتتوالى هذه الأفكار خلال مسيرة الحضارة الإغريقية ـ الرومانية ـ الأوروبية ، حتى تتراكم فى صورة تقاليد أدبية ، تفرض نفسها على المبدع والناقد معاً .

ويقوم مفهوم هذا الشكل التقليدى على فكرة المحاكاة ، وهى فكرة تفترض مستويين ، مستوى واقعى ومستوى فنى ، والمستوى الفنى يتحول إلى تقليد imitation للمستوى الواقعى .

وقيمة هذا الشكل إنما تكون فى دقة المحاكاة ، وقد تحول عند بعض الأكاديميين ، وخاصة فى الرسم والفن التشكيلى ، إلى قياس الأبعاد ، وتحديد الزوايا ، والنقل الأمين ، وكأن الفنان يؤدى وظيفة « الكاميرا » ، قبل أن تخترع الكاميرا .

وقيمة الأديب تبدو فى الاقتراب من الأصل الواقع ، وكلما استطاع أن يوهم بهذا الواقع ، كان أقرب إلى المقاييس النقدية ، ومن هنا أصبح هذا الشكل يقوم على فكرة « الخداع » ، أى إيهام القارئ بأنه يحيا على صفحات الرواية ، حياة واقعية حية .

ومن هنا كانت وسائل الروائى ، منتزعة من فكرة المحاكاة ، كتصوير الموقف ، وواقعية الحوار ، والصدق الفنى ، وتصوير الشخصيات ، وغير ذلك من وسائل ، تسرق وعى القارئ ، وتجعله يعايش عالم القصاص ، وتحيله إلى متلق بدلا من مشارك ، ويترك نفسه للمؤلف ، يحركه ، ويتحرك به من حدث إلى حدث مبهورا ، حتى يصل إلى النهاية ، وهو فى حالة استرخاء واستسلام .

إن تسمية هذا الشكل فى العالم الأوروبى بالشكل التقليدى ، هى تسمية منطقية ، لأنها مستمدة من تقاليد الحضارة الغربية ، ومنتزعة من رؤيتها الفلسفية والفنية ، أما هذه التسمية عندنا فهى ترجمة أمينة ومنقولة من المصطلح الأوروبى ، فهو لم يأت امتدادا لتقاليد ، ولا استثمارا لرؤية فنية أو فكرية استخلصتها الحضارة العربية ، بل هو على العكس يشير إلى الواقع العربى فى العصر الحديث ، حين انفصلت الرواية العربية عن الماضى ورفضته ، وتمت القطيعة معه ، ومدت عنقها نحو الساحل الآخر تستلهم منه النموذج .

وقد تواتر هذا الشكل فى العالم العربى ، منذ القرن التاسع عشر الميلادى ، وأصبح يملك تاريخا طويلاً ، دفع بعض الأكاديميين إلى أن يؤصلوا له داخل التربة العربية ، ويقسموه إلى مراحل ، تبدأ منذ أن تسلل هذا الشكل التقليدى إلى الواقع العربى ،

ويبدءوا بذلك التأريخ للفن القصصى ، وكأن كل ما سبق من رحلة مع التراث القصصى ، لم تكن موجودة ، أو هى على الأقل تمثل مرحلة بدائية ، لا تصلح بذورها للنمو والبقاء ، وقد قام بهذا التأصيل فى ميدان القصة القصيرة ، الدكتور شكرى عياد ، فى كتابه « القصة القصيرة فى مصر : دراسة فى تأصيل فن أدبى »،كما قام به الدكتور عبد المحسن بدر فى ميدان الرواية ، فى كتابه « تطور الرواية العربية الحديثة » .

وإذا كان ذلك كذلك ، فإننا لا نستطيع أن نعدل عن هذا المصطلح ، على الرغم من عدم مصداقيته ، فقد أصبح يملك تاريخا ولو كان لقيطا ، ويتردد بين ألسنة النقاد ، ولا مشاحة كما يقولون فى المصطلح .

١٦ـ٢

أما الشكل الأصيل original form ، فهو الذى يتصالح فوق أرضه الطرفان ، كما ذكرنا فى عنوان هذا الفصل ، فهو يبدأ من الشكل التراثى ، ويضيف إليه وجهة النظر المعاصرة .

وكلمة « وجهة النظر المعاصرة كلمة موهمة ، فقد يراها البعض فى الأفكار التى ترد إلينا من العالم الأوروبى المعاصر . ولكنها فى حقيقة الأمر هى غير ذلك ، إنها كلمة معقدة لا تفرض ولا تستورد ، بل هى تختمر داخل الأمة ، نتيجة حركة فكرية شاملة ، نتصارع فيها التيارات المختلفة والمتناقضة، لتولد فى النهاية مخلوقا جديداً ، هو ما نسميه وجهة الظر المعاصرة .

فوجهة النظر المعاصرة هى حياة يصنعها المجتمع ، وتختمر داخله ، يتداخل فيها التراث مع الأفكار العالمية ، لتنتج فى النهاية شيئا ، يحمل خصوصية الفرد ، وخصوصية تاريخه .

فالشكل الأصيل إذن هو تراث ومعاصرة ، أو هو حياة تشمل التراث والمعاصرة معاً ، ثم تتجاوزهما فى رؤية أصيلة .

ومن هنا فلا يمكن فرض الشكل الأصيل ، قد يمكن إحياء التراث ، وقد يمكن ترجمة الأفكار العالمية ، ولكن لا يمكن بحال فرض الشكل الأصيل ، لأنه يعتمد على فكرة التشكيل الحضارى ، وهى فكرة لا تتم إلا فى موقف حضارى ، يحمل رؤية فلسفية وفنية . إحياء التراث ، أو نقل الفكر العالمى شئ آخر . غير تشكيلهمـا فى رؤية

جديدة ، قد يتم الإحياء أو النقل عن طريق التحقيق أو الترجمة ، أما التشكيل الحضارى فهو يحتاج إلى فترة حضانة ، حتى يتخلق ويصير ظاهرة تفرض نفسها على المبدع والناقد معاً .

فالشكل هو رؤية تصنعها الحياة ، وليست قالباً يصنعه الحداد ، لنصب فيه ما نشاء .

٣-١٦

وتلك حقيقة غابت عن توفيق الحكيم فى كتابه « قالبنا المسرحى » . إنه يمهد لهذا القالب بحديث نظرى يحتوى على كثير من الحقائق ، فهو يدين الشكل المسرحى فى العالم العربى ، ويراه امتداداً للشكل الأوروبى ، ولا يستثنى من ذلك نفسه ، فقد كتب كما يقول سنة ١٩٣٠ مسرحية « الزمار » مستلهما السامر الريفى ، وكتب ١٩٦٢ مسرحية « يا طالع الشجرة » مستلهما التراث الشعبى ، ولكنه ، كما يعترف ، كتب المسرحيتين خلال الشكل الأوروبى ، ثم يدعو إلى شكل أصيل ، ليس مستوردا ولكنه مستمد من البيئة ، ويتصوره نابعا من فكرة الحاكى « الراوى » والمقلد والمداح .

إن أصالة الحكيم فى هذا التصور تنبع من مفاهيم جديدة ، تقربنا من ماهية الشكل الأصيل ، فهو أولا يتكئ على فكرة الراوى ، وإن كان يسميه بلا سبب الحاكى ، وهى فكرة تضرب بجذور عميقة فى التراث القصصى ، سواء فى صورته الفصيحة أو فى صورته الشعبية ، ثم هو ثانيا ، يتحدث عن مسرح بسيط يخلو من الزخرفة والإضاءة والديكور وخشبة المسرح ، وكل شئ يتم عفويا بلا تعقيد وبلا تكلف ، ثم هو وهذا هو الأهم يفرق بين المقلد والممثل .

وقلنا « هذا هو الأهم » لأن التفريق بين الوظيفتين يحعلنا فى مواجهة الشكل الأصيل ، فهو شكل لا يقوم على فكرة الخداع والإيهام ، التى يتقمص فيها الممثل شخصية البطل ، ويتخذ اسمه وصفاته ، ويشاركه فى ملامحه ، ويوهم المتفرج أنه إزاء البطل الحقيقى ، ويحوله إلى متلق يندمج فى عملية التمثيل والإيهام . ولكنه يقوم على فكرة التقليد ، فهو بداية يتفق مع الجمهور على أنه يؤدى « لعبة » ، وأنه سيقوم بتقليد الشخصية ، ويحتفظ باسمه وملابسه ويقلد الشخصية دون أن يتقمصها ، ويعرف جمهوره ذلك ، ويشاركونه اللعبة ، ويتحولون إلى « مشارك » بدلا من متلـق .

ولكن عنصر المداح لم يستغله الحكيم كثيراً ، فهو فى مقدمته النظرية يرى أن وظيفة المـداح قد لا يحتاج إليها ، وإن احتاج إليها فلكى تؤدى الدور الذى كان يؤديه

« الكورس » فى المسرحيات الإغريقية ، وهو فى الجانب التطبيقى لم يستغل وظيفة المداح فى كل المسرحيات ، فيما عدا مسرحية واحدة ، وهى مسرحية « أجا ممنون » للشاعر التراجيدى اسخيلوس ، وقد استخدمه هنا بديلا للكورس الإغريقى ، فهى مجرد عملية إحلال ، بل إنها حدت من وظيفة الكورس الإغريقى ، كمجموعة ترمز إلى صوت القدر ، متمثلاً فى المداح ، الذى لا يقوم إلا بعملية الإلقاء ، مع أن وظيفة المداح يمكن أن تستغل بطريقة أعمق ، وتتحول إلى صوت للجماهير ، وتنمى من عملية المشاركة التى يهدف إليها الشكل الأصيل .

حدد الحكيم ملامح الشكل الأصيل ، ثم أراد أن يطبقها على مسرحيات عالمية ، بهدف إثبات أن الشكل الأصيل النابع من البيئة المحلية ، يمكن أن يستجيب لفكرة العالمية ، وأن يصبح جزءا من التراث الإنسانى ، وقد اختار مسرحيات من بيئات أوروبية مختلفة ، إيطالية أو إنجليزية ، أو فرنسية أو غير ذلك ، واختارها من القديم والحديث ، لكى تمثل الحقب التاريخية للحضارة الغربية ، وتلك هى : « مأساة أجا ممنون » لأسخيلوس ، و « هاملت » لشيكسبير ، و « دون جوان » لموليير ، و « بيرجينت » لإبسن ، و « بستان الكرز » لتشيكوف ، و « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » لبيرانديللو ، و « هبط الملاك فى بابل » لدورينمات .

حاول الحكيم أن يجرب نظريته ، وأن يخضع هذه المسرحيات السابقة لفكرة الراوى (الحاكى) والبطل (المقلد) ، وهى فكرة تسيطر على التراث العربى والتراث الشعبى ، وقد رأينا من قبل أن مقامات الحريرى ، ومغامرات السندباد ، يعتمدان بالدرجة الأولى على هذه الفكرة .

ولكننا لسنا فى معمل لنطبق قالبا صنعه الحداد من الخشب أو من الحديد ، نحن إزاء شكل فنى يختمر فى البيئة ، ولا ينفصل القالب عن المضمون ، ومن هنا تحولت هذه المسرحيات إلى عظام معروقة ، وفقدت عمقها وتحليلها وفلسفتها وصراعها ، إنها لم تكتب من أجل فكرة الراوى والمقلد ، ولكنها كتبت من واقع بيئتها ، وخلقت شكلها ، كان من الأفضل أن الفكرة عند الحكيم تختار شكلها من واقع تجربة ، يقدمها الحكيم وهو كاتب مسرحى حساس ، أو يختار على الأقل مادة لها من واقع التراث العربى ، الذى يخلق شكله البسيط والتلقائى ، والمناسب لهذه الفكرة غير المعقدة عن الراوى والمقلد .

فالشكل ليس هو إطارا خارجيا ، وإنما هو ماء الحياة يبعث فى الجسد كله ، إنه يختلط باللغة والأسلوب والبناء والمضمون ، ولا يمكن فصل عنصر عن آخر ، ولا يمكن إعادة التجربة الفنية فى شكل آخر ، إنها هكذا مخلوق ماثل ، لا يمكن العبث بأجزائه ، وإلا لأصبح مشوها ، إن هاملت شيكسبير هى هاملت شيكسبير ، يمكن ترجمتها أو استيحاؤها ، ولكن لا يمكن صبها فى شكل آخر ، وإلا بدت نافرة معروقة .

هاملت شيكسبير تقوم على الشعر ، وعلى اللغة الجزلة ، وتتعرض لموضوع حول الشك واليقين ، يتطلب تحليلات نفسية ، وصراعات داخلية ، وهى بهذا التصور قد فرضت شكلها ، وتوجهت إلى الخاصة ، الذين كانوا يمثلون جمهور المسرح فى عصر شيكسبير .

ثم يأتى الحكيم بعد ذلك ، فيجرد هذه المسرحية من شكلها ، ويخضعها لفكرة الراوى ، ويحولها إلى شكل شعبى ، يغير من لغته ، ويضفى عليها لغة شعبية ، فى مفرداتها ولوازمها وتعبيراتها .

وتكون النتيجة عملا ، لا هو شرقى ولا هو غربى ، أشبه بحسناء إنجليزية تسير فى شوارع لندن وقد ارتدت الحجاب والجلباب ، ولم تعد هذه المسرحية تحتمل الطعم الشعبى ، الذى أراده لها الحكيم ، فالموضوع هو موضوع نفسى تحليلى ، لا يثير فضول المستمع الشعبى ، والأعلام أجنبية ، والتاريخ يدور حول يوليوس قيصر ، والأساطير تدور حول ربة النهار وعن غيرها من ربات الإغريق ، واللغة تتحدث عن الجليد ، وعن الفلسفة ، وعن الدنيا التى تشبه حديقة غير مهذبة ، على حد تعبير هاملت (ص ٨١) .

إن الحكيم صادق فى فكرته النظرية عن الشكل الأصيل ، ولكنه لم يتخلص بعد من ثوبه الأوروبى ، فهو أولا يحاول أن يجد لنظريته مبررا فى المسرح الأوروبى ، فى عودته إلى المنابع البدائية ، وفى ثورته على الأشكال المعروفة تحت عنوان « اللامسرح » anti theatre ، والحكيم ثانيا يبحث عن نماذجه التطبيقية من واقع المسرح الأوروبى ، حتى يثبت فكرته عن العالمية .

إن العالمية لا تكون فى الترجمة أو فى الاقتباس أو فى عرض منجزات الآخرين ، ولكنها تبدأ فى الواقع ، وتعبر عن بيئة محلية ، وتحمل خصوصيته ، ثم تتحول إلى العالمية ، مع حضارتها ومع إنسانها .

وإذا كان الحكيم قد وقع فى قبضة العالمية ، فإن يوسف إدريس قد وقع فى قبضة « المحلية » فى مسرحيته « الفرافير » ، التى أصدرها سنة ١٩٦٤م .

بدأ إدريس مسرحيته بمقدمة ، دعا فيها إلى مسرح مصرى ، مثلما هناك مسرح أوروبى ومسرح يابانى ، يقوم على فكرة « مسرح السامر » الذى يمتد إلى جذور شعبية من واقع البيئة المصرية .

وقد خطا بعد الحكيم خطوتين ، أحدهما تتمثل فى تركيزه على عنصر مشاركة الجمهور ، حقا ، إن الحكيم أشار فى مقدمته إلى هذا العنصر ، ولكننا لم نجد له تأثيرا فعالا خلال المسرحيات العالمية ، التى طبق عليها فكرته ، أما إدريس فقد اهتم بهذا العنصر كثيراً ، أكد عليه فى المقدمة ، ورردده على لسان « فرفور » داخل المسرحية ، أكثر من مرة . والخطوة الأخرى تتمثل فى أن إدريس ، قد اختار لتطبيق فكرته مسرحية من إبداعه ، وتمتد بجذور إلى التراث الشعبى ، وتعتمد على « فرفور » أو الجدع ، أو الشاطر ، أو غير ذلك من مسميات تطلق على بطل مسرح السامر ، وهو صورة شعبية من البطل المراوغ ، الذى استعرضنا مسيرته فيما سبق ، وتابعناه وهو يتنقل من المقامات ، إلى التراث الشعبى ، وأخيراً وهو يتفاعل مع التراث العالمى .

ولكن ليس كل ما يتمنى المرء يدرك ، وليس بالضرورة أن تنجح الفكرة النظرية عند التطبيق العملى .

دعا المازنى فى مقدمة « إبراهيم الكاتب » إلى أن تكون لنا رواية مصرية ، كما أن هناك رواية فرنسية وإنجليزية وروسية ، ولكن عند التطبيق جاءت روايته تسبح فى جو أوروبى ، يتنقل فيه من فندق إلى فندق ، ومن فتاة إلى فتاة ، ومن تأمل إلى تأمل ، وهو فى كل ذلك بعيد عن الواقع المصرى [١] !

ودعا الحكيم إلى قالب مسرحى يقوم على التراث الشعبى ، ولكنه وقع تحت قبضة أسخيلوس وشيكسبير وموليير وبيرانديللو وأبسن وتشيكوف ، فجاءت دعوته أشبه بمانيكان من بلاستيك فى فترينة فرنسية ، العيون زرقاء ، والشعر أشقر ، والوجه عاجى ، ولكنها ترتدى عباءة صحراوية .

---

(١) انظر : القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث ص ١٦٧ .

ويوسف إدريس يدعو بإلحاح إلى مشاركة المتفرج ، وتحويله إلى ممثل ، ولكن لا يكفى أن ينص على ذلك فى المقدمة ، أو يورده على لسان فرفور أو المؤلف داخل المسرحية ، وفى أكثر من مناسبة ، ويفقد فرفور دوره التلقائى ، ويتحول إلى فيلسوف عصره ، وإلى منظر كبير يتحدث عن الروايات القديمة وعن الروايات الجديدة :

« دلوقت فيه ممثلين بيمثلوا روايات . يمثلها واحد نوحده بس ، ده حتى فيه أحدث من كده بكثير ، بيعملوا دلوقت روايات ما فيهاش ولا حد أبدا ، الدنيا اطورت قوى قوى ، والناس اتقدمت ، وأنت بس اللى راكن عند رواية أخينا ده » .

ليس هذا كلام فرفور « ابن المصطبة » ، ولكنه كلام فرفور قد خرج لتوه من دماغ يوسف إدريس .

قد تكون هناك حركات تمثيلية ، يقوم بها ممثل يندس بين الجمهور ، ولكن مسرحية الفرافير ، تتحول فى النهاية إلى حوار بين اثنين ، هما فرفور والسيد ، وتقل العناصر الأخرى ، ومن ثم يقل عنصر مشاركة الجمهور ، ويتحول إلى بعض الخدع لا تنطوى على المتفرج الذكى .

لم تكن شخصية « فرفور » امتدادا فنيا للبطل المراوغ ، الذى رأينا له صورة تلقائية عند السروجى ، وثانية سعيدة وراضية عند السندباد ، وثالثة كرنفالية عند كافكا . ولكنه كان امتدادا هزليا وهابطا ، فقد تحول إلى واحد ، أو واحدة ، من أبناء الحى الشعبى ، « يردح ويفرش الملاية » ويطلق قواميس البذاءة ، والنكات الوقحة ، التى تقوم على إشارات جنسية مكشوفة . وأصبحت المسرحية كلها نقارا وشجارا ومناكفات ، تثير غيظ القارئ ، وكأن فرفور هو « زرزور » ينقر على أعصاب المتفرج . وبذلك فقدت هذه الشخصية سر جاذبيتها ، فقد كان الراوى عند الحريرى يتعلق به ويتابعه ويستمتع بمغامراته ، وكانت مديرة الفندق عند كافكا تعجب به وتحس بجاذبيته دون أن تعرف السبب ، أما فرفور فهو شخص مناكف ، غير مهذب ، يلقى بالنكات البذيئة ، ويتدخل فيما لا يعنيه وبطريقة فجة ، تضع سداً بينه وبين المتفرج ، ولا تمكن من بناء عنصر الثقة .

وقد انعكس هذا على البناء الفنى للمسرحية ، فجاءت لغتها موغلة فى العامية ، ومفرداتها خشنة ، بدائية تقوم على التلاعب بالألفاظ ، وذلك مثل :ـ

« وبجحت وجحشت وباينك حترقص كمان » (ص ١٤٧) .

« يـا واد عيب بلاش تلبيخ ، يعني لما كان هنا كنت ماشي زى الكلب » (ص ١٥٣) .

« إن جيت بكرة من غير فلوس ، لموكلاك أنت وولادك طين » (ص ١٥٧) .

« أصـل دول زى أبوهـم مـا يجـوش بالـذوق ، ماتيلـلا يـا ولاد ستين كلب » (ص ١٦٠) .

« ما فيش واحد ابن حلال ، يتمطع كده ، ويهفنا حل » (١٩٢) .

إن مشكلة إدريس فى تلك المسرحية ، أنه هبط إلى الشعبية المبتذلة ، دون أن يتجاوز إلى عالم الفن ، وافتقد حتى الجو الخاص الذى كان يجدله الفنان الشعبى بوسائله الفطرية ، والتى كانت ترتفع بالمشاهد إلى عالم الخيال والإثارة . إن الفرافير جاءت تقليداً حرفيا لعالم الحارة ، ظهرت آثاره ليس على لغة المسرحية فحسب ، بل امتدت إلى رؤيتها الفلسفية أيضا .

إن المسرحية تدور حول نظام التقسيم الكونى بين عالم الأسياد وعالم الفرافير ، وهي فكرة موغلة في التراث الشعبي ، فالعين لا تعلو على الحاجب ، والماء لا يجرى فى العالى ، ويوسف إدريس تقبل هذه الفكرة ، ولم يستطع أن يجد لها حلا ، ولم يستطع واحد من المتفرجين أن يسعفه بحل ، بل إن المسرحية تنتهى ويتحول هذا التقسيم إلى نظام كونى ، ويصبح فرفور ذرة تدور حول السيد ، لأن نظام الكون يقوم على أن الذرة الخفيفة تلف حول الذرة الثقيلة ، وحين حاول فرفور أن يتمرد على هذا النظام صعقته الكهرباء .

وبذلك سدت المنافذ أمام التغيير ، حقا إن هذه الرؤية تمثل نسيجا قويا فى فلسفة العامة ، ولكنه نسيج منحرف عن الرؤية الصحيحة للحضارة العربية الإسلامية ، التى لا تعترف بهذه الحدود الصارمة ، ولا بأزلية هذا التقسيم ، ولا بتلك القدرية العمياء ، حقا إن « سندباد الحمال » قد عوقب على تطلعه نحو قصور سندباد البحرى ، ولكن العقاب لا يعنى قدرية عمياء وحدودا لا تقبل التجاوز ، ولكنه عقاب بسبب الحسد والسخط والتطلع إلى ما فى أيدى الآخرين ، دون أن يبذل جهداً ، وقد لقنه السندباد البحرى درسا ، وهو يطلعه على المصاعب التى لاقاها حتى استطاع أن يحصل على هذا المال ، ثم تحولا إلى صديقين، يجتمعان كل يوم ، ويتحادثان ، ويتقاسمان الطعام ، لقد وجد

الحل الذى وضع يوسف إدريس أمامه كل الحواجز .

ـ ١٧ ـ

إن الحديث عن المسرح المصرى ، لا يبعد بنا عن الرواية العربية ، فنحن أساسا إزاء البحث عن شكل أصيل ، سواء فى المسرح أو فى الرواية أو فى غيرهما ، والأصالة رؤية جوهرية ، تنبثق من موقف حضارى شامل ، وهى تكون صادقة بمقدار ما تلقى بظلالها على المسرح والرواية وغيرهما .

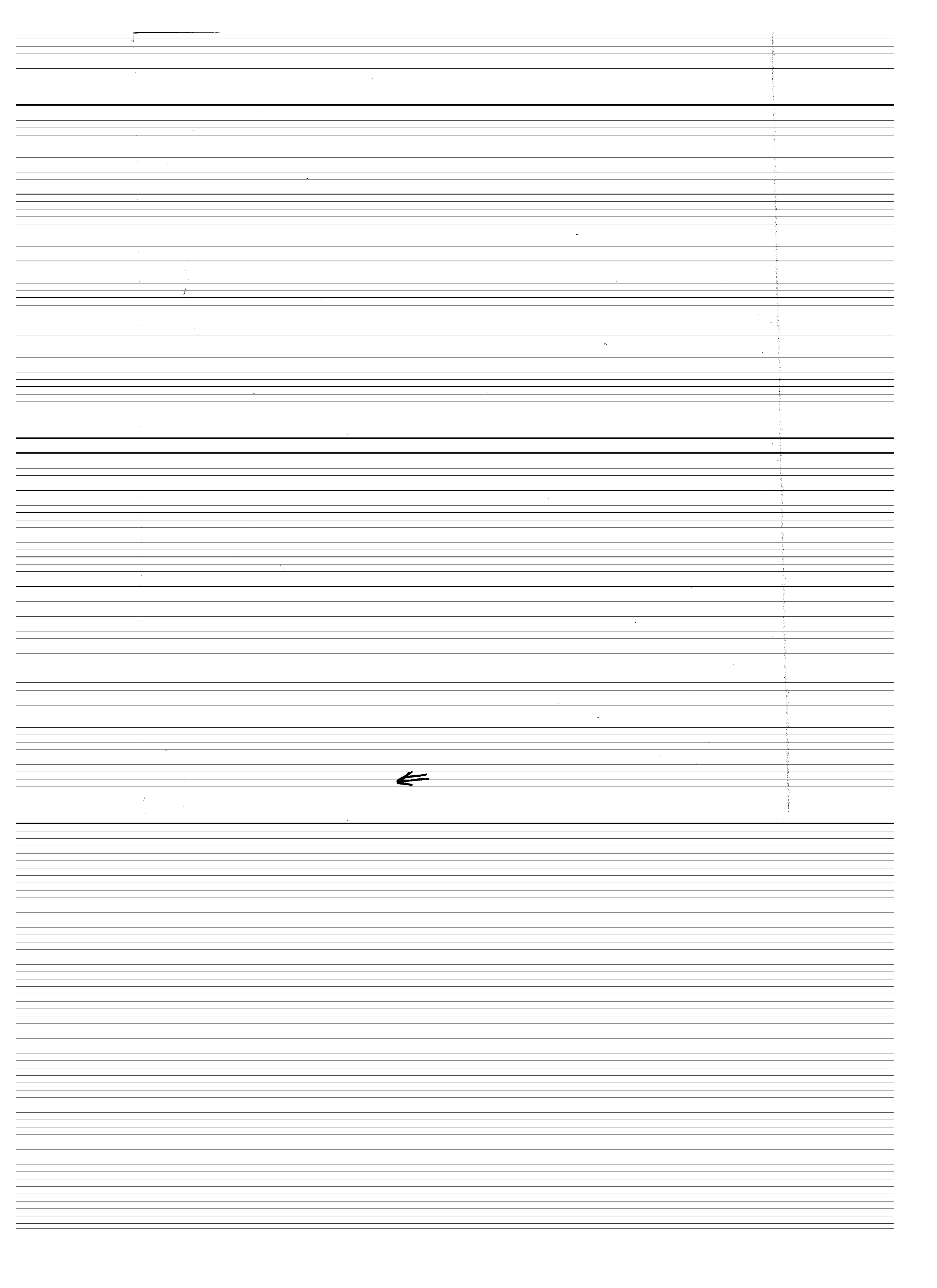
وبالفعل قد بدأ الأدباء ، سواء فى عالم المسرح أو عالم الرواية ، يحسون بأهمية البحث عن شكل أصيل ، وتعددت المحاولات فى ميادين عديدة ، ففى مجال الرواية مثلا تزايدت هذه المحاولات ، وأصبح من الصعب على الناقد أن يتابعها واحدة واحدة ، ومن هنا سوف أتحدث عن هذه المحاولات ، خلال عنوانين كبيرين ، يشكلان الفصلين القادمين ، وهما :

١ ـ الشكل التاريخى .

٢ ـ الشكل الشعبى .

الفصل السابع

الشكل التاريخى
وعنصر الزمان



التاريخ بين المضمون والشكل

ـ ١ ـ

الشكل التاريخى غير الرواية التاريخية ، وهما غير الأخبار التاريخية .

الأخبار التاريخية هى ما تناثر فى الكتب القديمة من حوادث ، اختلط فيها الواقع بالخيال ، والتاريخ بالأسطورة . مثلما نجده فى كتب وهب بن منبه ، وعبيد بن شرية الجرهمى ، والهمدانى ، والطبرى ، وابن الأثير .

وقد رأى الاستاذ فاروق خورشيد فى مثل هذه الأخبار ، ما يسميه بالرواية العربية ، وراح يلتمس ما فى هذه الرواية من إمكانات فنية ، مثل الاختلاط بين الشعر والنثر ، والاعتماد على الراوى .

ولا بأس من هذه التسمية مع احتراز لابد منه . وهو أن تكون هذه التسمية مقابلا لما أسميته فى الفصل السابق بالشكل التراثى ، وهو شكل يمثل لحظته التاريخية ، وليس حتما أن يمثل اللحظة الراهنة ، ولا أن يكون من صنع الأجيال الحالية .

الأجيال الحالية قد تبدأ منه ، بل يجب أن تبدأ منه ، ولكن لتؤسس عليه ، ثم تتجاوزه ، بمعنى أن تضيف إليه بما يثبت أنها حية متفاعلة ، وأنها غير الآباء والأجداد ، وإن كانت تنتسب إلى الآباء والأجداد .

والرواية التاريخية هى ما عرفة تاريخ الأدب العربى فى العصر الحديث ، من أعمال تقوم فى مادتها الأصلية على الأخبار التاريخية ، المتناثرة فى الكتب القديمة ، ثم تصوغها فى شكل روائى ، وفد إلينا من أوروبا مع الاحتكاك الحضارى فى العصر الحديث . وتقابل ما أسميناه فى الفصل السابق بالرواية التقليدية .

فالرواية التاريخية تقوم على أسس الشكل التقليدى ، من تصوير للشخصية ، وبداية مشوقة ، وعقدة محبوكة ، ونهاية موحية ، وغير ذلك من عناصر عرفتها الرواية الواقعية فى العصر الحديث .

ولعلى لا أبعد لو قلت : إن الرواية التاريخية بهذا المفهوم التقليدى ، إنما هى جزء من الرواية الواقعية بطريقة ما ، فهى تحاول أن توهم بالواقع التاريخى ، وأن تستحضر الفترة ماثلة ، ويلجأ مؤلفها إلى الصدق فى تصوير الموقف ، وإدارة الحوار ، وتوجيه الشخصية ، بما يساعد فى مجموعه على استحضار تلك الفترة ، ماثلة حية ، فهى إذن

تعتمد على عنصر الخداع « الإيهام » ، وتحول القارئ إلى متلق « يندمج » فى عالم الرواية ، الذى يحبكه له المؤلف فى قدرة ، وهو مؤلف عارف بكل شئ ، قادر على كل شئ ، شأن وظيفة المؤلف فى الرواية التقليدية .

إن ما يصنعه مؤلف الرواية التاريخية ، هو عين ما يصنعه مؤلف الرواية التقليدية ، وكل ما هنالك أن الأول يستمد مادته من واقع التاريخ ، أما الآخر فهو يستمدها من واقع الحياة المعاصرة ، ويبقى بعد ذلك أنهما يعتمدان على شكل واحد ، يقوم على تقاليد إغريقية أوروبية ، ويخضع لعنصر الزمن التاريخى . الذى تتوالى فيه الأحداث مطردة ومسببة ، حتى تصل إلى قمة نضجها ، ثم تأخذ فى الانحدار حتى الغروب .

ويمكن أن نلتمس هذا النموذج عند بلزاك وزولا وغيرهما من كتاب الرواية الواقعية التى تمتاح من التاريخ المعاصر ، أو عند والترسكوت واسكندر ديماس وغيرهما من كتاب الرواية الواقعية ، التى تمتاح من التاريخ القديم .

أما محاكاة النموذج فإننا نجدها عند جورجى زيدان ، وعلى الجارم ، وباكثير ، وأبو حديد ، والعريان ، وغيرهم كثيرون ممن نشأوا جنبا إلى جنب وفى فترة واحدة مع كتاب الرواية التقليدية من أمثال : هيكل ، المازنى ، لاشين ، طه حسين ، نجيب محفوظ .

تعتمد الرواية التاريخية على مضمون يضرب بجذوره إلى التراث ، ولكن درجة الاقتراب من التراث . تختلف من كاتب إلى كاتب .

بعض الكتاب يعيد التراث دون أن يؤوله ، فقط يحسن عرضه من خلال « التكنيك » ، الذى اكتسب بعض ملامحه من الرواية الأوروبية فى مفهومها التقليدى ، وأكبر مثال على ذلك هو السحار ، كما ذكرنا فى فصل « عودة التراث » .

وبعض الكتاب يعمدون إلى تغريب التراث ، ويحولونه إلى أرضية باهتة تلعب دور « الديكور » ، أو دور « التابع » فى الأفلام السينمائية ، الذى يقف بجوار البطل ، لكى يظهر عملاقا ، يستبد بمعظم المساحة ، وأكبر مثال على ذلك هو جورجى زيدان ، كما ذكرنا فى فصل « تغريب التراث » .

وبعض الكتاب يؤولون التراث ، هم يعتمدون عليه كنقطة انطلاق ثم يحاولون أن يعطوه معنى جديداً ، يغرقه فى شكل مبتذل ، تختلط فيه الحكايات بالروايات البوليسية بالأفلام السينمائية ، فيضيع التراث داخل بهلوانية الشكل . وأكبر مثال على ذلك هو الجارم ، وغيره

ممن كانوا صدى للنزعة التوفيقية ، فى المجال السياسى والمجال الاجتماعى ، فحاولوا أن يوفقوا بين التراث وبين القوالب الأوروبية ، فكانت النتيجة انتصارا لهذه القوالب على حساب المضمون ، كما شرحنا ذلك بالتفصيل فى فصل « النزعة التوفيقية ١ » .

ولكن الشكل التاريخى تجاوز النزعة التوفيقية، وتخلص من الثنائية الحادة، وانطلق من التراث في المضمون وفى الشكل معاً ، وتصالحت على أرضه بقية الأطراف .

ـ ٢ ـ

قلنا من قبل إن الشكل التاريخى غير الرواية التاريخية ، وهما غير الأخبار التاريخية .

ونضيف الآن أن هذه الأنواع الأدبية يترتب بعضها على بعض تاريخيا . فالأخبار التاريخية معبرة عن قضايا عصرها ، ولكنها لا تستطيع أن تعبر عن قضايا عصرنا ، لسبب بسيط ، وهو أن قوم تبع وطسم وجديس والعماليق لم يعيشوا القضايا التى يعيشها الإنسان المعاصر .

والرواية التاريخية هى استيحاء للمضمون دون الشكل ، وما كان لها أن تكون استيحاء فى المضمون والشكل معاً ، لأنها خضعت للنظرة الأوروبية فى كل شئ ، إنما تغير ذلك حين تغيرت النظرة ، وبدأ الشبح الأوروبى يخف ، ليفسح الطريق أمام أطياف أخر .

ونضيف هنا أمرا ثانيا ، وهو أن سعد مكاوى قد لعب دور همزة الوصل التى تصل بين الرواية التاريخية والشكل التاريخى ، فقد قام بخطوة واسعة نحو الشكل التاريخى ، تعتمد على المضمون ، وتضيف بعض القسمات « التيمات » المستمدة من الشكل التاريخى ، مثل توظيف عنصر الشعر ، والاعتماد على شخصية الراوى .

قضيتان أساسيتان تشكلان عالم سعد مكاوى ، الأولى تتمثل فى السلطة ، ويمكن أن ترمز لها برواية « الكرباج » ، والأخرى تتمثل فى الشعب المقهور ، ويمكن أن نرمز لها برواية « السائرون نياما » ، والعنوانان دالان ويترتب كل منهما على الآخر ، فالكرباج هو رمز القهر ، وقد أدى إلى تلك النماذج المخدرة ، والتى كأنها تسير أثناء النوم فاقدة الإدراك .

والمؤلف من أجل إبراز عنصر المقاومة ، يعتمد على التراث الصوفى ، المتمثل فى الأولياء والأضرحة والكرامات وغير ذلك من أحلام يجترها الشعب ، وتتحول عنده إلى

مانعة صواعق ، يتشبث بها حتى لا يفقد ذاته .

ومن هنا تناثرت في رواياته لغة صوفية موحية ، وعبارات مكثفة كأنها الشطحات تعكس ذلك الجو الأثيرى ، فإذا أضيف إلى ذلك اعتماده على الراوى ، وتوظيف الشعر ، كانت النتيجة ما سبق أن ذكرناه من أن سعد مكاوى قد وقف على عتبات الشكل التاريخي ، وإن كان لم يقتحمه .

هو لم يقتحمه بسبب هذا التمسك الحرفي بأحداث التاريخ ، فهو يحدد فترته التاريخية في رواية « الكرباج » ويذكر منذ البداية أنها تغطى عشرين سنة ، تمتد ما بين السنوات العشر الأخيرة من القرن الثامن عشر ، والسنوات العشر الأولى من القرن التاسع عشر ، وهو يحدد الفترة التاريخية لروايته « السائرون نياما » خلال ثلاثين سنة (١٤٦٨ ـ ١٤٩٩ م) في عمر سلطنة المماليك التي حكمت تاريخ مصر والشرق ٢٦٧ سنة كما يقول .

وهو أمر يثير الغرابة أن يلجأ فنان إلى مثل هذا التحديد التاريخي الصارم ودون مبرر ، وكأنه مؤرخ دقيق يحدد البداية والنهاية ، ويحاول أن يغطى ما بين البداية والنهاية ، بأمانة ودون خروج عن الفترة الزمنية . إن الفن ليس تسجيلا تاريخيا ، ولا تحديدا صارما ، إنه لمحة تبحث عن الجوهر في التاريخ ، وهو جوهر يتخطى الحدود الزمنية ، ويبقى ثابتاً ومستمرا لحادث تصنعه الأجيال .

ومن هنا وقعت رواياته تحت قبضة التاريخ ، وكأنه معلم يقدم الأحداث ، ويستخلص العبرة ، فهو في « الكرباج » حريص على متابعة الجبرتي ، واستقصاء الشخصيات من أمثال قبطان باشا وخورشيد باشا ومحمد على والألفي .

وهو حريص أيضاً على تلك النهاية ، التي تؤدى إلى إعدام البطل على باب زويلة . وحتى يبررها أضاف إليها جملة تعليمية إرشادية ، وكأنه معلم يحذر طلابه من الوقوع تحت دائرة الاستسلام ، ويدعوهم إلى مواصلة الكفاح ، فيقول في أسطر ينهى بها روايته :

« وخايلت سعيد وهو يتقدم من الخية ، صورة وجه عمر مكرم ، وهو يستقبل في دمياط فرج الله ومروان وآخرين ، ليبدءوا مرحلتهم النضالية الجديدة ، على طريق الحرية ، الذى لا يتوقف عند جيل ، ولا تحده نهاية » .

وربما كانت روايته « لا تسقنى وحدى » ، هى أفضل رواياته فيما نحن بصدده ، فهى قد تخلصت من التحديد الصارم فى عقدين أو ثلاثة ، وهى تدور حول شخصيات تراثية ، من أمثال السهروردى والجعبرى وابن الفارض وابن عربى وعز الدين بن عبد السلام ، وغيرهم ممن لا ينتمون إلى فترة تاريخية محدودة ، ولا إلى إقليم واحد ، فبعضهم من مصر ، وبعضهم من العراق ، ولكن جميعهم يمثلون روح المقاومة الممتدة على مدى العصور والأمكنة .

وقد أدى هذا إلى توظيف « المقهى » بطريقة لم يسبقه إليها سابق ، وأصبح تعبيرا عن روح الجماعة ، يجلسون عليه وينشد لهم صاحب الربابة قصة الحاكم الطيب والوزير اللئيم (ص ٤١) ، ويروى لهم عمران قصة الشابة التى تزوجت من الوزير العجوز (ص ٤٦) ، ويرسل لهم علاء الدين مواويله الشاكية ، وغير ذلك من أحاديث تدور على المقهى ، وتتناثر بين الحين والحين ، فتعكس أهميه هذا المكان ، وإن كانت لم تصل به إلى حد أن يلعب دور البطولة ، فيشكل الأحداث ، ويقرر المصائر .

حقا ، تقدم سعد مكاوى فى هذه الرواية خطوة أو خطوتين ، وربما أكثر ، ولكنه ظل مترددا دون أن يقتحم الباب ، ويستقبل الفضاء الواسع .

وهنا نجده يقع فى حرفية من نوع جديد ، فإذا كان فى « الكرباج » أو فى « السائرون نياما » قد وقع تحت قبضة فترة تاريخية محددة ومحدودة ، فإنه فى « لا تسقنى وحدى » ، وقع تحت حرفية نوع من التصوف ، سبق أن شرحته فى الكتاب الأول ، ورأيته ينتهى بأصحابه إلى عزلة يجترون فيها شطحاتهم فى لذة سرمدية .

قد يخيل للقارئ أن عنوان « لا تسقنى وحدى » عنوان يشير إلى مشاركة جماعية ، فهو لا يريد أن يستأثر بالكأس وحده ، ولكنه يريد أن يشرك معه الآخرين .

« والآخرون » ليسوا هم جماهير الشعب ، الذين رأينا لهم تواجدا فى رواية « الكرباج » ولكنهم مجموعة من المتصوفة ، ينتمون إلى فكرة وحدة الوجود ، وهى فكرة استسلامية غريبة ، وبعيدة عن الزهد بمعناه الإسلامى ، الذى يتحول إلى مقاومة ، تضحى بالمادة من أجل العقيدة ، إن الموال الذى أنشده علاء الدين (ص ٤١) وتلقاه عن شيخه السهروردى يفسر لنا هوية هذه الجماعة ، التى تبحث عن « الشمل » بكأس الصوفية :

« اسقنا .

اسقنـا ووحدنا واهدنـا أن نتلاقـى ونتواصـل .

واسق معى كل العطاشى ، ولا تسقنى وحدى .

اسقنا من عين وجودك ، ومن معين جـودك » .

ومن هنا نرى هذه الجماعة تتوارد على ألسنتهم مفردات مثل العطش والسكر والذكر والحقيقة والعشق والجمال والسكينة . وغير ذلك مما يمثل عالما خاصاً ، لا يختلف عن الشطحات الغامضة التى كان يرسلها أصحاب وحدة الوحدة .

إن الشيخ الجعبرى يقدم نصائحه للبطل التى نستخلص منها مثالية صوفية ، تبتعد عن أرض الواقع ، لتستمتع بجنة الخيال فمرة يقول له « لا أراك إنسانا يا علاء الدين بل موقفا » ، وأخرى يقول له « أنت فى آخر الحساب وعند الحقيقة موال لا رجل » .

وقد أصبح علاء الدين عند حسن ظن معلمه ، يرسل المواويل ، ويبتعد عن أرض الواقع ، حتى ضاقت به زوجه وقالت :

« طول حياته لم يفعل شيئاً نافعا واحدا ، مواويل فى مواويل ، دعينى أفكر ، أقفلى الباب علىّ واتركينى أتأمل ، ارفعى يدك عنى وكفانى عذابات زمانى ، لم يستطع حتى أن يمتعنى بولد ، يملأ علىّ حياتى ، أو بنت تشغل وقتى » .

وتأتى النهاية مستسلمة وقد اعتزل هؤلاء فى جبل المقطم ، يصادقون الظباء ، وينشدون الأشعار ، ويتبادلون كئوس السكر . وقد حاول المؤلف كعادته أن يخفف من هذه النهاية ، التى أدت إليها التمسك بحرفية التصوف بمعناه الغريب ، ولكن محاولته بدت ملفقة ومتكلفة ، فالجنود يداهمون الجماعة فى جبل المقطم ، وبدلا من أن يقاومهم علاء الدين ، يقف فى حركة صبيانية ، وكأنه فوق خشبة المسرح ، لينشد مواله الذى ينهى به الرواية :

مجـدا فـى شـوق مجدول

وطريقـــى مـوج موصـول

لا حـا أكســر الأرغـــول

ولاحـا أبطـــل أقـــول

كانت روايات سعد مكاوى همزة الوصل بين الرواية التاريخية والشكل التاريخى ، ولكنها فى الوقت نفسه مسئولة عن « المأزق » الذى وقع فيه الشكل التاريخى ، فقد حددت له بعض المعالم ، ليتحول هذا الشكل عند غير الموهوبين إلى تقليد . وكأنه شئ أمرنا به الشارع ولا نعقل له معنى ، إذا استعرنا هذا الاصطلاح من أفواه الفقهاء .

إن تركيز سعد مكاوى على العصر المملوكى ، تحول إلى تقليد يتبعه الروائيون دون تساؤل ، ودون أن يعوا المأزق بكافة أبعاده ، وتوالت الروايات التى تستوحى العصر المملوكى ، لدرجة أنها يمكن أن تشكل رسالة جامعية كبيرة تحت عنوان « صورة العصر المملوكى فى الرواية العربية » .

فى تركيبة المبدع العربى شئ أقرب إلى « غريزة القطيع » ، فما إن يبدأ رائد ما خطوة جديدة ، حتى تتوالى الأعمال تتابع هذا الطريق ، بدأ هيكل وصف القرية ، وبدأ جورجى زيدان الهجوم على من يسميه رجل الدين ، وبدأ أصحاب مدرسة الفجر يدعون إلى الشكل الجديد ، وبدأ تيار العبث يظهر عند يوسف الشارونى وإدوار الخراط ، وبدأ سعد مكاوى يركز على صورة العصر المملوكى ، وإذا بكل هذا يتحول إلى تقاليد يجترها اللاحقون عن السابقين دون تساؤل .

إن العصر المملوكى يمثل حلقة « انحراف » فى مسيرة التاريخ العربى الإسلامى ، وغاية المبدع ، وهنا قمة المأزق ، أن يصور أبعاد هذا الانحراف ، وقد تتسع نظرته فيصور عوامل المقاومة الممثلة فى جهاز المناعة ، ولكنه بعد ذلك لا يستطيع أن يتجاوز هذه الأبعاد ، إن تعبير انحراف يعنى أننا إزاء حالة مرضية ، تستغرق جهود المبدع ، ومن هنا نرى جميع الذين استوحوا هذا العصر ودون استثناء ، يقعون أسرى هذه الحالة المرضية ، فجاءت رواياتهم تعبيراً عن مرض وتشخيصه وأحيانا علاجه ، ومن هنا لم يستطيعوا أن يعبروا عن جوهر تلك الحضارة ، ولا عن رؤيتها الخاصة والمستقلة ، والتى هى نتيجة حالة صحية ، تأخذ وتعطى ، إن المرض قد استهلكهم فجاءت رواياتهم مريضة ، ولو تجاوزوا المأزق واختاروا فترات صحية لجاءت رواياتهم صحية ، تعبر عن موقف فى تلقائية ودون عجز .

– ٣ –

إن كل ما سبق يعد مقدمة أولى ، تضرب إلى الجانب التاريخى ، الذى يرصد فكرة

التطور فى مسيرة الخبر التاريخى والرواية التاريخية والشكل التاريخى ، فى محاولة لتحديد مفهوم الشكل التاريخى ، الذى يمثل الخطوة الأخيرة ، على أرضها يتصالح الطرفان، فالمضمون يصبح جزءا من الشكل، والشكل يصبح جزءا من المضمون .

ونضيف الآن مقدمة ثانية ، تقترب إلى الجانب الفنى أكثر من الجانب التاريخى ، وتتعلق بالمقارنة بين الشكل التاريخى والشكل الشعبى ، فى محاولة للاقتراب من هوية كل منهما .

فقد سبق أن تحدثنا عن نقط الالتقاء بين الأدب الفصيح والأدب الشعبى ، ونحن بصدد البحث عن القاسم المشترك فى فصل « الشكل الأصيل » . وذكرنا أنهما ينبعان من وجدان واحد ، ويضربان إلى جذور مشتركة .

ونتحدث الآن عن نقط الافتراق ، وهى أقوى فى الدلالة على الخصوصية . قد تؤكد نقط الالتقاء من جانب الأصالة ، أما نقط الافتراق فهى تؤكد من جانب التميز داخل التجذر .

الأدب الشعبى تلقائى ، وحين افتقد النقاد الذين يضعون له الأصول ، أخذ يبحث عن وسائله الخاصة ، التى يهتدى إليها الفنان الشعبى بفطرته ، وهى وسائل تتناسب مع مستمعه ، قد تكون ميلودرامية أو فانتازية ، ولكنها على أى حال تؤدى دورها مع مستمع من نوعية معينة .

أما الأدب الفصيح ، والذى نطلق عليه منذ هذا الفصل تسمية الشكل التاريخى ، لأنها تسمية تساهم فى الاقتراب من طبيعة هذا الشكل ـ أقول أما الشكل التاريخى فإنه يقوم بالدرجة الأولى على الصنعة .

وقد لقيت صفة الصنعة نفورا من كثير من النقاد المعاصرين ، وحين يقولون هذا أديب صنعة فإنهم يعنون به أنه أديب حرفى ، يقل درجة عن الأديب التلقائى ، ثم يصفونه بالتقعر والتكلف ، وإذا كان التكلف ممقوتاً يدل على قسر للموهبة أو على فقدان للموهبة ، فان صفة « الصنعة » ليست ممقوتة بل هى مطلوبة ، لأن كل فن يقوم على صنعة ، وكل فنان مطالب بأن يتفهم أدوات صنعته ، وكل من يقول بغير ذلك فإنه يخفى عجزه أو ضمور موهبته .

ومن هنا فإن الحركة التى ظهرت فى الستينيات ، كرد فعل للحركات الجماهيرية

الغوغائية ، أخذت تعلى من دور الأدب الشعبى على الأدب الفصيح ، بحجة التلقائية والنفور من الصنعة والمسحة البورجوازية . إن مثل هذه الحركة بعيدة عن منطق الفن ، الذى هو فى جوهره صنعة قبل كل شئ ، وقريبة من منطق السياسة الذى ينافق الجماهير . وإذا كانت السياسة قد أثبتت بين الحين والحين فشل الحركات التى تقوم على الغوغائية دون فكر يسندها ، فغير بعيد أن مثل هذه الحركة التى تلبس رداء العلم ، وتسهل كل شئ بحجة العلم ، سوف تلاقى المصير نفسه .

قد يكون فى هذا الكلام ما يفضل جانب الأدب الفصيح على الأدب الشعبى ، ولكنه لن يكون فى تفضيل جانب الشكل التاريخى على الشكل الشعبى ، إذ لا محل لهذا التفضيل ، فكلاهما يصدران عن أديب مبدع ، وكلاهما يمتاحان من واقع مشترك .

فالشكل الشعبى ليس تلقائيا ، مثله مثل السيرة الشعبية والمواويل والأمثال والعديد ، وغير ذلك من أمثلة مجهولة المؤلف وتدور على ألسنة الشعب ، إنه شكل يصدر عن فنان مثقف ومعروف ، يلجأ إلى المادة الشعبية ، ويعمل فيها بمبضعه ويحاول أن يستوحيها ، فهو إذن يقوم على مبدأ الصنعة ، التى تنقل المادة الخام من أصلها الأول ، وتحرفها إلى شكل جديد . مثله مثل الشكل التاريخى ، وكل ما لك هنا أن الصنعة هنا تختلف عن الصنعة هناك ، باختلاف المادة الخام المطروحة للتشكيل .

وفى هذا الفصل سوف نقوم بتحديد معنى الصنعة فى الشكل التاريخى ، على أن نرجئ تحديد الصنعة فى الشكل الشعبى إلى الفصل القادم .

يقوم الشكل التاريخى على صنعة ، تقلد الكتب القديمة فى التأليف مما يمكن أن نسمنيه بالصنعة التأليفية ، وتقوم على صنعة تقلد لغة الكتب القديمة مما يمكن أن نسميه بالصنعة اللغوية .

ويحاول الأديب خلال الصنعة التأليفية ، أن يكون عمله الأدبى صورة قريبة من الكتب المؤلفة ، وهدفه أن يوهم بالثقة ، وأن يسحب قدرا من العلمية والحقائق المؤكدة على عمله ، وهو هدف لا يفرض على العمل الأدبى ، وإنما ينبع من خلال هذه المظهرية الخارجية ، ويصير جزءا من بنية العمل الفنية .

وهو من أجل ذلك يستخدم الهوامش فى أسفل . ويورد الاقتباس ، ويستخدم أى التفسيرية ، ويلجأ إلى التعبيرات الحذرة المتشككة ، ويكثر من التقسيمات والتفريعات .

وهو لا يفعل ذلك خضوعا لمنهج علمى ، بل يخضع لروح الفن أولا وقبل كل شئ ، ومن هنا فإن الهوامش والاقتباسات والتعبيرات العلمية ليست عشوائية ، بل هى تأتى لتؤدى دورها داخل البنية الفنية .

جورجى زيدان فى هوامشه يشير فى بعض الأحيان إلى مصدره التاريخى ، ولكن هذا الصنيع لا يصل إلى حد الالتحام بالبنية الفنية ، فالمصادر حقيقية ، وهو يقوم بعمل علمى لكى يوثق معلوماته ، ويؤكد للقارئ إن هذا الأمر حقيقة يعتمد على مصادر علمية ، خاصة إذا كان هذا الأمر يتصادم مع تركيبة الإنسان الشرقى .

وهذا غير محمد مستجاب الذى يلجأ إلى هوامش ، ليست تحيل إلى مصادر حقيقيـة ، لأنه لا يكتـب بحثا علمياً ، بل هو يقصدها لمظهر فنى ، يوحى بالحقيقة ، وأحيانا كثيرة يمتلئ بنبرة تهكمية . فالهامش هنا ليس بعيدا عن المتن ، إنه جزء منه ، ملتحم به ، ويعمل على تطوير حركته ، وإن كان قد وضع لأسباب فنية أسفل الصفحة .

أما الصنعة اللغوية فهى تأتى من أن لغة الكاتب ، تكون قريبة من لغة المؤلفات والقواميس القديمة ، فى محاولة لإيهام القارئ بهذا البعد التاريخى ، وحتى يخلع على عمله « هالة » ، ويحوله إلى شئ شبيه بالتراث ، فتكون له القوة المستمدة من التاريخ ، لأنه يتكلم بلغة التاريخ .

ومن هنا لا نستطيع أن نحكم على هذه اللغة بأنها حوشية ، أو قاموسية ، أو ميتة بعيدة عن واقعنا المعاصر ، لأن كل هذه الصفات مطلوبة هنا ، ويتعمدها المؤلف ، حتى تصبح لغته تاريخية ، تحمل لوازم الكتب التاريخية فى المفردات والتراكيب .

وهى ظاهرة يعمد إليها الغيطانى منذ مجموعته الأولى ، فيحاكى الأصل التاريخى ، بطريقة لا تستطيع فيها أن تفصل فيها بين الأصل والفرع .

وقد لاحظ الدكتور مراد فى كتابه « العناصر التراثية فى الرواية العربية » ، إن الغيطانى ينقل صفحات كثيرة من ابن إياس ، دون أن يشير إلى ذلك ، ودون أن يكتشف القارئ أمر ذلك ، ولكن بقى على الدكتور مراد أن يكشف فيما إذا كان الغيطانى يفعل ذلك عن عمد أو عن عجز ، وفيما إذا كانت هذه الاقتباسات تندمج فى لغته الخاصة ، بحيث لا يستطيع القارئ أن يفصل بين الأصل والفرع ، أو أنه يترك القلم يتحكم به ، وينقل ما لا يستطيع هو التعبير عنه بلغته الخاصة .

تحدثنا فيما سبق عن مقدمتين ، كان الهدف منهما بلورة الشكل التاريخى ، وقد اقتربنا بذلك خطوتين ، إحداهما تعنى أن مفهوم الشكل التاريخى يقوم على المضمون والشكل معاً . والأخرى تعنى أهمية الصنعة التى توهم بهذا الشكل التاريخى وكأنه قد بعث لتوه من بطون الكتب .

وتبقى الآن المقدمة الثالثة لتنفخ الحياة فى هذا الشكل ، فقد يبعث كامل المظهرية ولكنه يخلو من الحياة ، مثله مثل الموميات الفرعونية ، كل ما فيها سليم وثمين ، ولكنها تنتظر « الكاه » الذى يمثل عودة الروح .

و« الكاه » تعنى هنا وجهة النظر الخاصة ، التى يخلعها الأديب على الشكل ، فتدب فيه الحياة ، وبدلا من أن كان تاريخا ميتا ، يصبح تاريخا حياً .

وقد تتحقق فى الشكل التاريخى كل الشرائط ، التى تجعله مطابقاً للكتب التاريخية فى الصنعة التأليفية ، وفى الصنعة اللغوية ، ولكنه يخلو من وجهة النظر الخاصة ، فيصبح ميتاً ، ويصبح الخبر التاريخى خيراً منه ، لأنه كان حيا فى حينه .

كتب طه حسين رسائل أدبية، نشرها فى الهلال ثم ضمنها كتابه «نفوس للبيع» ، قلد فيها الجاحظ بكل لوازمه الأسلوبية ، وخاصة فيما يتعلق بالتقابل والطباق ، وقد جد فى هذا التقليد ، حتى صارت الرسالة نسخة أمينة ودقيقة ومطابقة لرسائل الجاحظ .

وكتب الحكيم « أشعب » تقليداً أمينا للمقامات ، كما سبق أن ذكرنا ، وتخلو من كل هدف ، سوى المتعة والتسلية كما هو الشأن فى النادرة العربية .

ولكن رسائل طه حسين ورواية الحكيم ، تخلو من وجهة النظر الخاصة التى تؤدى دور وظيفة « الكاه » وتجعل المومياء القديمة تبعث من مرقدها من جديد .

وكل ما أضافه طه حسين أو الحكيم هو بعض الإضافات التى اكتسبها من الفن القصصى أو المسرحى الحديث ، كتلك البدايات المشوقة والنهايات الموحية عند طه حسين ، أو كذلك الحوار ورسم الموقف وتصوير الطبيعة عند الحكيم ، ويبقى الشكل فيما عدا ذلك شبيها بأصله ، خاليا من وجهة النظر المعاصرة .

وتعبير وجهة النظر الخاصة يعنى التفرد ، الذى ينبثق من رؤية الأديب الخاصة ، ومن رؤية حضارته ، فالخصوصية هنا تعنى خصوصية ذاتية وخصوصية حضارية ، أو قل

هما شئ واحد ، لأن الأديب العبقرى يصل إلى لحظة يذوب فيها فى وجدان أمته ، ويصبح الناطق بلسان حالهم .

وقد تكون هناك وجهة نظر ، ولكنها مجلوبة من ذات أخرى ، ومن حضارة أخرى ، ويصبح الأديب فى تلك الحالة صوت سيده ، كما لاحظ سارتر وهو يقدم كتاب فانون « معذبو الأرض » ، فهو يشيد بهذا الكتاب لأنه يحاول أن يشق للعالم الثالث طريقا مستقلا ، بينما هذا العالم غارق فى ترديد الأصوات الخارجية التى تأتيه من السادة المستعمرين ، يقول السيد « حرية » فيأتى الصدى « يه ، يه ، يه » .

ـ ٥ ـ

تلك هى المقدمات الثلاث ، التى تقربنا خطوات من مفهوم الشكل التاريخى ، ويقى هذا الكلام فى مجال الدائرة النظرية ، التى يرسلها الناقد ، ولا تتحول إلى حقيقة ملموسة إلا من خلال الأديب المبدع .

وربما كانت رواية نجيب محفوظ « حديث الصباح والمساء » ، هى النموذج التطبيقى للشكل التاريخى ، الذى يحول التجريد النظرى إلى واقع ملموس .

نجيب محفوظ لم يكن طيلة حياته « طُلَعة » ، بمعنى أنه لم يكن ممن يقتحمون طريقا جديداً ، أو يشيرون إلى مستقبل فى علم الغيب ، ولكنه ينتظر الرائد ، ويجتر عمله ، ويصبر ، ثم يصدر عملا أقرب إلى المطلوب ، مما كان يتصوره الرائد الطلعة .

لم يكن أول من كتب الرواية التاريخية ، ولا الواقعية ، ولا العبثية ، ولكنه كان أفضل من كتب ذلك ، فى كفاح طيبة ، وفى الثلاثية ، وفى ثرثرة على النيل .

والأمر كذلك فى الشكل التاريخى ، فقد سبقه فى هذا الميدان الكثير من أدباء الستينيات ومن بعدهم ، ولكنه طالع وصبر واجتر ، فكانت رواية « حديث الصباح والمساء » صورة نموذجية لهذا الشكل .

وفى هذا ما يحسب له ، وفيه ما يحسب عليه أيضا .

فهو ليس ممن يتميزون بالدفقة الفنية ، ولا بمواجهة الرائد ، الذى يرى ما لا يرى الآخرون ، ويقتحم من الميادين ما يخشاه الآخرون ، ويصيح بقومه أن هلموا ، فالرائد لا يكذب قومه .

هو مهندس معمارى ، ينفذ « الماكيت » الذى وضعه فى ذهنه ، يضع طوبة فوق

طوبة ، وخشبة فوق خشبة ، حتى يستوى البناء قائماً ، جليلا وقويا وحسب المطلوب .

وربما كانت المقارنة بين موزار وبيتهوفن تقربنا مما نريد . فموزار فنان حتى النخاع ، تسيطر عليه موهبته . فيتدفق خلال ألحان شاعرية أثيرية ، تتحرك خلال آلات النفخ مثل آلة البوق Horn فى كونشيرتو البوق ، وآلة الناى Flute فى كونشيرتو الناى ، فيشكل الهواء فى نفحات عذبة رقيقة ، لا يغطيها الضجيج ، منسابة ومنسجمة دون أن ينتقل فيها من نغمة عالية إلى أخرى خفيضة .

والأمر غير ذلك عند بتهوفن ، فهو فى السيمفونية التاسعة بنوع خاص ، يتحول إلى مهندس معمارى ، يبنى هرما جليلا ، ويتدخل بذكائه وعقله فى الشعر والكورال ، وينوع فى الألحان ، ويفاجئ المستمع بالتنقل المفاجئ من لحن عالٍ إلى آخر خفيض وهامس ، قد لا يصل إلى القلب مباشرة ، وقد يضيق المستمع بتلك الانتقالات المفاجئة ، وبتلك الخبطات والدقات والإيقاعات التى توقظ الأخرس من صمته ، ولكن فى النهاية يعجب بذكائه وصبره وهندسته .

ونجيب محفوظ هو بتهوفن الرواية العربية ، فرغم برودة الفن ومعماريته الصارمة . فإن النتيجة النهائية إزاء هرم قد فرض نفسه على الساحة المحلية والساحة العالمية .

وهذه التركيبة عند نجيب محفوظ جعلته لا يتطور بسرعة ، ولا يتنقل من مرحلة إلى أخرى ، إلا بعد مدة قد تطول ، بعد أن يستنفذ كل إمكانات المرحلة السابقة .

إن فكرة الخط التطورى تسيطر على نجيب محفوظ ، فهو ينتقل من مرحلة إلى مرحلة ، ومن جيل إلى جيل ، ومن حالة نفسية إلى حالة . وهى فكرة ضاربة بجذورها لم تسلم منها حتى مرحلة الشكل التاريخى ، الذى يتمرد على الزمن التطورى ، ويعتمد على الزمن التراكمى ، الذى تتداخل فيه الأزمنة وتتقاطع .

لم تكن « حديث الصباح والمساء » أول رواية لنجيب محفوظ فى مجال الشكل الأصيل ، فقد سبقتها فى ذلك « الحرافيش » و « ليالى ألف ليلة وليلة » .

وقد ألقت فكرة « الزمن التطورى » بظلالها على الحرافيش والليالى ، فهو ينتقل من مرحلة إلى مرحلة ، ومن جيل إلى جيل ، وفى كل مرحلة تكتسب الأجيال شيئا ، حتى تعم العدالة ، وتسود كلمة العامة (١) .

---

(١) انظر : مقالات فى النقد الأدبى ، الجزء الرابع .

ولم تسلم « حديث الصباح والمساء » إلى حد ما من هذه الفكرة ، فالعنوان يشير إلى الزمن التطورى ، الذى يتابع الأحاديث أو الأحداث منذ بدايتها فى الصباح ، وحتى نهايتها فى المساء . وقانون الوراثة ربما يطل برأسه أحيانا على شخصيات الرواية ، وهو قانون ربما تابع فيه نجيب محفوظ ، زولا فى صرامته العلمية ، يقول عن « جميلة سرور عزيز » إنها ورثت عن أمها بشرتها العاجية ، وعن أبيها لفحات حارة من غرائزه .

ولكن هذا لا يمتد كثيرا فى بنية الرواية ، فما فى العنوان يظل محصورا داخل العنوان ، وما يقوله عن جميلة سرور وعن غيرها من الشخصيات ، لا يتجاوز التعليق القصير . الذى يظل محصوراً داخل الشخصية ، وما عدا ذلك فإن هذه الرواية تكسر لأول مرة صرامة الزمن التطورى عند نجيب محفوظ ، وتضعنا مباشرة فى مواجهة الزمن التراكمى .

الرواية تقلد مظهر القواميس العربية ، وتترجم للشخصيات وترتبها حسب الحروف الهجائية ، وهذا يعنى كسر حدة الزمن التطورى ، فالأجيال لا تترتب ترتيبا تاريخيا بعضها عقب بعض ، ولكنها تترتب حسب الحرف الأول من اسمها ، إن شخصية مثل « رشوانة عزيز يزيد المصرى » تأتى فى الذكر قبل أبيها عزيز ، وقبل جدها يزيد .

كان من الممكن أن تنتهى الرواية عند « وحيدة حامد عمرو » ، فهى نموذج للجيل الأخير جيل الأحفاد ، الذى يهاجر من مصر نهائياً ، ويفتقد الانتماء ، ولكن المؤلف يضيف « يزيد المصرى » ، وهو من الجيل الأول الذى يأتى إلى القاهرة من الإسكندرية ، قبل الحملة الفرنسية بأيام ، والذى يشيد قبره بجوار ضريح شيخه نجم الدين ، حتى يدفن فيه بسلام .

إن هذه النهاية تكسر حتى مجرد الوهم بالحس التاريخى ، فهى تنتهى بالحملة الفرنسية ، مع أنها أول الأحداث فى تاريخ الرواية ، وبذلك تعود النهاية إلى البداية ، وتتداخل الأحداث ، ويتكور بعضها فوق بعض ، وتنقفل الدائرة ، فلا تعرف البداية من النهاية .

وكل شخصية تتحول إلى عالم قائم بنفسه ، ووحدة مستقلة بذاتها على حسب ما نراه فى كتب التراجم العربية . ولكنها جميعا تخضع لرابطة عامة ، كأنها الخيط فى العقد الفريد ، أو كأنها عياب اليمانى الذى يمسك فى داخله أشياء كثيرة ، أو غير ذلك من تشبيهات أطلقناها ونحن نتحدث عن مثل هذه الرابطة فى الكتاب الثانى وفى فصل الأدب .

والرابطـة العامة فى هذه الرواية تتمثل فى تلك الخيوط الدقيقة التى تضم الشخصيات ، فكل شخصية تربطها بالأخرى صلة إنسانية ، قد تكون القرابة أو الوطن ، أو حتى الحب والغضب وغير ذلك من صلات كأنها أسلاك التليفون .

فهو إذن يخرج فى هذه الرواية عن مفهوم الوحدة العضوية ، التى بشربها أرسطو ، والتى تقوم على توالى الأحداث فى خط تطورى صاعد ، وفى الوقت نفسه يقترب من مفهوم الوحدة التركيبية ، التى تعتمد على وحدات مستقلة داخل رباط عام ، كما سبق أن شرحت فى الكتاب الثانى .

إن مظهر كتب التراجمة يضفى على الرواية بعدا حضاريا ، وتحولها إلى تسجيل تاريخى معتمد ، وكأنها المصادر الأولى ، التى يعتمد عليها الدارسون فى استقراء التاريخ ، إن تاريخ مصر الحديث يتحول إلى ترجمة ، والشخصيات التى يقدمها المؤلف هى شخصيات وهمية ، ولكنها وهمية فى الاسم فقط ، أما فى واقع الأمر فهى حقيقية ، تسجل تاريخ مصر بأمانة .

وحتى يكون هذا المظهر تاما ، فإن نجيب محفوظ يسجل كل شخصية ، أو كل وحدة كشئ قائم بنفسه ، كما يفعل الأقدمون ، فهو يتابع قصة حياتها بأمانة ، يسجل ميلادها ونشأتها وأهلها ومكان ولادتها ، وثقافتها ، وزواجها ، وعدد أولادها . والدور الذى أدته ، وينهى كل ذلك بوفاتها .

وقد ألقى كل هذا بظلاله على اللغة من ناحية ، وعلى الخلفية الحضارية من الناحية الأخرى .

فاللغـة تسجيلية ، تعتمد على أسلوب الحكى ، ويكثر فيها استخدام الزمن الماضى « كان يا ما كان » ، وهى باردة حيادية ، تخلو من الزخرفة والصناعة ، وأيضا سردية تعتمد على الراوى ، فلا حوار ، ولا صراع ، ولا تمثيل للموقف ، ولا تصوير للطبيعة ، ولا غير ذلك مما نراه فى الرواية التقليدية .

هو يبدأ قصة « خليل صبرى المقلد » ، فيقول : « بِكْرى زينة صغرى بنات سرور أفندى ، ولد ونشأ فى مسكن الأسرة فى بين الجناين ، فى مستوى متوسط حسن ، بفضل ارتفاع مرتب أبيه النسبى ، يعتبر أفضل من مستوى جده ، الذى توفى قبل زواج أمـه مـن أبيـه ، وكـان أشبه الأحفاد بخاله لبيب » ، ومثل هذه البداية تتوالى بصورة أو أخرى فى بقية الشخصيات ، فتعطينا مثلا لهذه اللغة التسجيلية الباردة ، التى تلعب

دورها الفنى فى سياق الجنس الأدبى الذى تنتمى إليه ، وهو جنس الواقعية التسجيلية وليست الواقعية التقليدية .

أما الخلفية الحضارية فهى تتمثل فى تلك الروح الدينية العميقة التى تلجأ إليها الشخصيات وقت الأزمات ، إنهم يبدون كأنهم معلقون بين أصبعين من أصابع الرحمن يقلبهما أينّما شاء ، على حد تعبير الحديث النبوى ، مما يضفى على الرواية نوعا من الحركة ، يشملها جميعا ، ويعطيها رباطا عاما ، يضم جميع الشخصيات ، ويوحد بين الوحدات المستقلة .

وهذه الرؤية الحضارية لا توغل فى الفلسفة ، ولا ترفع من حدة الصراع ، ولا تتعامل مع قضايا إنسانية تجريدية ، كما هو الشأن مع الرواية التقليدية ، التى تجعل المحلى سبيلا للإنسانى ، والخاص مطية للعام ، أما هنا فلا إيغال ولا تحليل ولا فلسفة ، وكل شئ يتناسب مع هذا الشكل التاريخى ، ومع كتب الترجمة القديمة ، التى تقف عند المكونات المتضامنة ، وتردد الآيات القرآنية ، والأحاديث النبوية ، وتتسم بالرضا والسكينة والتوكل .

وتأتى وجهة النظر المعاصرة هادئة ، دون تحليل ولا تأويل ، إذ تصبح الرواية نوعا من التعليق على تاريخ مصر المعاصر ، ومن خلال حدقتى مؤرخ يسجل بأسلوب محايد ، ظواهر هذا التاريخ وخفاياه .

الرواية تسجل تاريخ مصر الحديث ، بدءا من الحملة الفرنسية (انظر : يزيد المصرى) ، وانتهاء بعصر الانفتاح فى عهد السادات (انظر : قدرى عامر عمر الذى اعتقل فى حركة سبتمبر سنة ١٩٨١ م) . وبين البداية والنهاية تتناثر إشارات إلى ثورة سنة ١٩١٩ ، وإلى سعد زغلول والوفد ، والإخوان المسلمين ، والشيوعيين ، وثورة ٢٣ يوليو ، وجمال عبد الناصر ، والسادات .

ورغم الأسلوب المحايد والنبرة التسجيلية ، فإن المؤلف ينحاز إلى الجيل القديم أكثر من الجيل الجديد ، فالشخصيات الكبيرة تبدو راضية مستقرة يحركها قدر كبير من القيم والتقاليد ، أما الشباب فيبدو ساخطاً ، منقطع الجذور ، يفكرون فى الهجرة إلى بلاد النفط ويقطعون الصلة بالآباء والأمهات ، وظهرت فى المجتمع عوامل سلبية جديدة ، تتمثل فى المحسوبية والوصولية والانتهازية والثراء الفاحش ، تقول هنومة حسين قابيل وقد رأت انحراف زوجها « هل أصبحت الحياة الشريفة مستحيلة حقا » ولكنها مع ذلك

ترضخ للواقع ، فهو أقوى من أن تعانده ، ولولا المال الحرام لما استطاع زوجها أن يوفر لبناته حياة الاستقرار فى بيوت أزواجهن .

ـ ٦ ـ

أظننا اقتربنا من مفهوم الشكل التاريخى ، عن طريق التجريد النظرى ، وعن طريق النموذج الفعلى ، إن مواصفات الشكل التاريخى التى حددناها فى الصنعة التأليفية ، وفى الصنعة اللغوية ، وفى وجهة النظر المعاصرة ، نجدها محققة فى رواية « حديث الصباح والمساء » ، وأظننا بذلك نمتلك قدراً من الأرضية النقدية ، نمتحن به الروايات فى الساحة العربية .

فقد أصبح هذا الشكل « موضة » ، وتوالت الروايات التى تقلد مظهره وثيابه الخارجية ، دون أن تعى فلسفته ورؤاه ، ودون أن تفصل بين الزخرف والجوهر .

فبعض الروايات تنتمى إلى الرواية التقليدية فى صورتها الواقعية ، وليس لها من هذا الشكل إلا الزخرف الخارجى ، والمتمثل فى بعض العناوين وبعض الاقتباسات ، مما يبدو كالطلاء الممسوخ .

وبعضها يفتقد الرؤية التاريخية ، ويقع فى تفصيلات الحياة اليومية ، والمانشيتات الصحفية ، فيبدو الشكل عنده مثل الأزياء الشعبية التى تعرضها المتاحف الفنية .

وبعضها ينطلق من اقتباسات تاريخية ، ليطوعها لرؤية عبثية ، فيصبح كأنه سارتر ينفكه ببعض « النقولات » التراثية .

وحتى لا نقع فى التجريد النظرى ، فإننا سنقف وقفة خاصة عند أربع روايات ، تمثل بيئات عربية مختلفة ، وأجيالا عربية مختلفة ، حتى نجد ما آل إليه هذا الشكل حين تحول إلى « موضة » ، وافتقد الخلفية التاريخية . ولم يتعمق أصحابها فى الرؤية الجوهرية للحضارة العربية الإسلامية بل اختطفوا « نتفا » من هنا وهناك ، وأصبحوا كحاطب ليل على حد التشبيه العربى القديم .

والروايات الأربع هى « رحلة ابن فطومة » لنجيب محفوظ و« حدث أبو هريرة فقال » لمحمود المسعدى ، و « الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل » لأميل حبيبى ، و « مقامات الفقد والتحول » لسعيد عبد الفتاح .

٦ ـ ١

رحلة ابن فطومة ليس لها من الشكل التاريخى سوى البداية والنهاية ، فهى تبدأ

هكذا « نقلا عن المخطوط المدون بقلم قنديل محمد العنابى الشهير بابن فطومة » ، وهى تنتهى هكذا « بهذه الكلمات ختم مخطوط رحلة قنديل محمد العنابى الشهير بابن فطومة » .

وفيما عدا هذه الجمل فهى لا تحمل أى شئ من المخطوطات ، لا فى المفردات ولا فى الأسلوب ولا فى اللوازم ، ولا توحى بشئ من نكهة التاريخ .

هى رواية عصرية فى اللغة وفى الرؤية .

أما اللغة فهى تهتم بقضايا عصرية ، مثل الوطن والقانون والنظام والحرية ، وتركز على فلسفات لا تحتملها المخطوطات القديمة ، مثل الحديث عن الحياة والموت والغربة والانتماء ، إن الافتتاحية التى أوردها تحت عنوان « الوطن » ، يمكن أن تصلح استشهادا على كل ذلك ، فهو يقول : « الحياة والموت ، الحلم واليقظة ، محطات للروح الحائر ، يقطعها مرحلة بعد مرحلة ، متلقيا من الأشياء إشارات وغمزات ، متخبطا فى بحر الظلمات ، متشبثا فى عناد بأمل يتجدد باسما فى غموض . عم تبحث أيها الرحالة ؟ أى العواطف يجيش بها صدرك ، كيف تسوس غرائزك وشطحاتك » .

أما الرؤية فهى تعليق من رحالة يهتم بحال العالم الإسلامى المعاصر ، لقد افتقد الأمن والأمان فى بلده ، فراح يبحث عنه فى دار الجبل ..

والبطل يحمل فى داخله عناصر هزيمته ، فهو ابن شيخ جاوز الثمانين ، وهو يترك الديار فرارا من ظلم الوالى ، وهربا من خيانة الأم والزوجة .

وهو رافض للعالم الإسلامى ، لا يرحل داخله كما فعل ابن بطوطة الرحالة القديم ، الذى أخذ يجول داخل العالم الإسلامى ، ويسجل ثقافته ، وتنوع عاداته وتضاريسه ، ويشير إلى أشياء جوهرية توحد بين العالم الإسلامى من لغة وعقيدة وأعياد ومواسم .

يتجول ابن فطومة الرحالة المعاصر فى بلاد كثيرة مثل : دار المشرق ، ودار الحيرة ، ودار الحلبة ، وغيرها من بلدان يحاول من خلالها استعراض الحضارات المعاصرة ، سواء فى الشرق أو فى الغرب ، حتى يصل إلى نتيجة ترفض العالم الإسلامى المعاصر ، وتقول تحت عنوان « دار الأمان » :

« إن لدار الحلبة هدفا وقد حققته بدقة ، وإن كذلك لدار الأمان هدفا وقد حققته بدقة ، أما دار الإسلام فهى تعلن هدفا وتحقق آخر باستهتار وبلا حياء وبلا محاسب ،

فهل يوجد الكمال حقا فى دار الجبل » .

لو كان الأمر يقف عند حد نقد ما تعانيه الأمم الإسلامية المعاصرة من تخلف ، أو عند نقد بعض الأنظمة المسئولة عن هذا التخلف ، لو كان ذلك كذلك لهان الأمر ، ولكن نجيب محفوظ ينقد جوهر الحضارة الإسلامية ، ويتخذ من دار الجبل رمز لهذا الماضى الذى يتطلع إليه المسلمون ، كنموذج يحثهم على البعث الجديد ، ففى النهاية وبعد تجوال هنا وهناك ، يدور بين الرحالة ودليله الحوار الآتى :

« ـ دع وطنى الأول ، فأهله خافوا دينهم .

فقال بخشونة :

ـ إذا لم يتضمن النظام الوسيلة لضمان تطبيقه فلا بقاء له .

ـ إننا لم نفقد الأمل بعد .

ـ إذن لم كانت الرحلة إلى دار الجبل .

فقلت بفتور :

ـ العلم نور .

فقال ساخراً :

ـ ما هى إلا رحلة إلى لا شئ » .

إن هذا الحوار يشير إلى أن دار الجبل هى وهم ، وبذلك يسجل فشل ابن فطومة الذى ينتهى إلا لاشئ ، فقد كان يحمل فى داخله عناصر هزيمته ، فهو ابن شيخ قد تجاوز الثمانين ، وهو بذلك يشير إلى أن الهدف الذى كان يسعى إليه قد استنفد أغراضه ، فحضارته قد شاخت ، ولا سبيل لها أن تسترد العافية، فهى لا تملك الوسيلة التى تحيل المثاليات والأحلام إلى واقع ملموس .

وبذلك كانت تلك النهاية اليائسة نتيجة منطقية لموقف الرفض من البطل . الذى يخرج من موطنه فرارا ، وينتهى به الأمر إلى الكفر بكل ما فى منطقته من مثاليات وأحلام .

وفى ظنى أن رواية « رحلة ابن فطومة » هى أخطر من رواية « أولاد حارتنا » فالأخيرة هى تطبيق فنى لمقولة أوجست كونت عن قانون المراحل الثلاث للمسيرة البشرية ، من مرحلة غيبية تتمثل فى الدين ، إلى مرحلة ثانية ميتافيزيقية تتمثل فى

الفلسفة ، إلى مرحلة ثالثة وأخيرة وضعية ، وتتمثل فى سيطرة القانون العلمى .

أولاد حارتنا ، تتحدث عن الحضارة الإنسانية بوجه عام ، أما هذه الرواية فهى توجه طعنة نافذة إلى الحضارة الإسلامية ، التى شاخت وفقدت مبررات وجودها ، وربما كانت الضجة التى ثارت حول أولاد حارتنا هى المسئولة عن شهرتها ولفت الأنظار إليها ، وربما كان الأسلوب المراوغ فى رحلة ابن فطومة يخفى طعناتها التى توجه فى قفاز من حرير ناعم .

٦ ـ ٢

وتكاد تجربة محمود المسعدى تكون أقدم التجارب العربية حول الشكل التاريخى ، فهى تعود إلى سنة ١٩٣٩ ، وصاحبها يعيها ، ويتحدث عنها فى مجلاته ومن مركزه المسئول فى تونس ، ويتحدث عنها نقاده بفخر شديد .

وقد جاءت التجربة عند المسعدى ناضجة ، منذ أن كتب روايته « حدث أبو هريرة ، فقال » (١٩٣٩) ، بداية من العنوان الذى يشير إلى استخدام منهج الحديث ، الذى يعتمد على الراوى وسلاسل الرواة ، وحتى ذلك الأسلوب الجزل ، الذى يعتمد على التراكيب القديمة ، ويقتبس من القرآن الكريم ، ويذكر بأسلوب الجاحظ ، ومرورا بعنصر الوصف ، وتوظيف الشعر ، وتداخل القصص ، والتنقل بين حكايات المتصوفة والظرفاء والشعراء والصعاليك والفرسان والعشاق ، وأصحاب الأديرة ، مما يستحضر صورة الكتب القديمة ، مثل الأغانى والعقد الفريد والإمتاع والمؤانسة .

وليس هذا بدعا من رجل قد جمع إلى ثقافته الفرنسية ، ثقافة عربية متمكنة ، ولم يكتف بحسو الطائر ، فيلتقط نتفا من هنا وهناك ، ويزعم أنه قد ألم بأصول الثقافة العربية ، فالمسعدى قد حفظ القرآن الكريم منذ صغره ، وهو يعتز بذلك ويؤكده فى الحوار الذى أداره مع ماجد صالح السامرائى « نشأت بهذه القرية طفلا ، أو ابنا لرجل كان إمام الصلوات الخمس ، وإمام خطبة الجمعة فى قريته ، فى مسجد جامع القرية ، ونشأت فى رعاية مؤدب شيخ ، علمنى القرآن إلى حدود السن الحادية عشرة [١] » ، وإلى هذا الوالد الكريم يهدى روايته « إلى أبى رحمه الله ، الذى رتلت معه صباى على أنغام القرآن وترجيع الحديث ، مما لم أكن أفهمه طفلا ، ولكنى صنعت من إيقاعه منذ الصغر لحن حياة ، وربانى على أن الوجود الكريم مغامرة طهارة ، جزاؤها طمأنينة النفس

(١) مجلة الأقلام العراقية العدد ٢ لسنة ١٩٧٩ م .

الراضية فى عالم أسمى فأسمى ، وفى أثناء ذلك كله علمنى بإيمانه سبيل إيمانى » .

ولكن كل هذا الإنجاز قد وقع تحت قبضة الوجودية .

وليس هذا باكتشاف من عندى ، بل هو شئ يردده المسعدى بإلحاح ، ويردده نقاده المقربون بابتهاج .

ففى الحوار السابق يكاد لا يمر سطر إلا وتذكر فيه هذه الكلمة على لسان المسعدى ، الذى يقولها صراحة : « الإبداع فى معناه الأصيل عندى ، هو أن يأتى ، أو أن يعطى جهد المبدع ، كاتبا أو شاعرا أو مفكرا ، إلى ما أسميه : الفتوح الفكرية أو الفتوح الوجودية » ، ويؤكد ذلك توفيق بكار فى مقدمة الرواية ، ويصفها بأنها مغامرة وجودية جريئة .

وليس الأمر على إطلاقه فى إطلاق صفة الوجودية على المسعدى ، لأن الوجودية رؤية متسقة مع واقع اجتماعى عرفته فرنسا ، عقب الهزيمة أمام المحور ، ومع واقع حضارى مرت به أوروبا ، وتنكر فيه كل ما هو خارج النطاق البشرى ، وتحمل الإنسان مسؤلية صنع قراره ، وتكوين شخصيته ، خلال المواقف الذى يتواجد فيه ، وحده هو المسئول دون أن يستمد العون من أية قوة « خارج نفسه » أيا كانت سلطة هذه القوة .

ولكن الوجودية عند المسعدى هى مجموعة أفكار حماسية ، وغير محددة ، وتختلط بنزعة مسيحية عن الخلاص والألم والندم وتقويض الجسد ، وغير ذلك من أفكار تودى بالبطل إلى أن يهجر دنياه ، ويبحث عن الخلاص فى عالم آخر أسمى وأبقى .

ذكرنا آنفا أن الإبداع ، كما يراه المسعدى ، يؤدى إلى الفتوح الفكرية أو الفتوح الوجودية ، وقد أشرنا إلى الفتوحات الوجودية ، أما الفتوحات الفكرية فإن هذه التسمية تؤدى إلى ابن عربى فى كتابه الفتوحات المكية ، وهنا أشير إلى المصدر الثانى فى رؤية المسعدى الذى يتمثل فى فتوحات المتصوفة من أصحاب وحدة الوجود ، وعلى رأسهم ابن عربى ، وهو مصدر لا يقل فى أهميته عن الفتوحات الوجودية ، بل يختلطان ويتداخلان ويؤديان فى النهاية ، عند المسعدى ، إلى رؤية حماسية وغير محددة .

ذكرنا فى الكتاب الثانى ، وفى فصل « الحكمة العربية » أن وحدة الوجود تمثل تيارا غريبا عن العالم الإسلامى ، ورأينا هذا التيار يعود بفلسفته إلى فكرة مسيحية عن اتحاد اللاهوت بالناسوت ، وقد أدى بأصحابه إلى موقف معتزل ، يتوحدون فيه بالذات

الإلهية ، ويتعالون فيه على الخلق ، إن ما يهمهم هو المثال وليس الإنسان ، وقد رفض أهل السلف هذا التيار ، وحكموا على أصحابه بالكفر والزندقة ، أى بالخروج عن الرؤية الحضارية التى يعتنقها المجتمع .

وأبو هريرة فى الرواية ينتهى به الأمر إلى نوع من الفناء فى الله ، يرفض فيه العالم الخارجي بما فيه من ألم وحيرة ، ويتجه نحو العالم السامى ، وقد لخص المسعدى المراحل التى مر بها أبو هريرة ، فجعله ينتقل من الحس ، إلى الحب ، إلى الحيرة فى الناس ، إلى الحيرة فى الله ، حتى يصل إلى المقام الأخير وهو ما يسميه مقام العشق والفناء « حين يسمو إلى نوع من الكيان ، كأنه وسط بين الحياة وحياة أخرى ، ألا وهو الكيان الصوفى الذى يشرف على نهاية حدود الحياة البشرية على وجه الأرض من جهة ، ويتسامى به إلى نوع من الاتحاد بالعالم العلوى من جهة ثانية »[1] ، وهو المقام الذى وصل إليه من قبل الغزالى والحلاج ، كما يذكر المسعدى .

فأبو هريرة يبدأ من سارتر ، الذى يتخذ قراره بنفسه ، حتى لو أدى هذا القرار إلى الانتحار ، ولكنه ينتهى إلى ما انتهى إليه ابن عربى ، وهو الفناء فى عالم مطلق غير هذا العالم السفلى ، والارتماء فى تجريديات تؤدى بصاحبها إلى انتحار من نوع آخر .

نحن إذن إزاء ثنائية قاتلة : تلقى بثقلها على أجزاء الرواية ، فتصيبها بالتمزق ، يبدأ المؤلف شرقيا ، ثم ينتهى به الأمر إلى أن يكون غربياً ، ويبدأ مع الأصالة ثم ينتهى مع الغيرية .

أبو هريرة ذلك الصحابى الجليل ، الذى كان يعيش فى ظل حضارة متسقة ، تؤدى به إلى السكينة والرضا والتصالح مع الإنسان والكون ، ينتهى به الأمر إلى أن يصبح قلقا متوترا ، يبكى فى كل مناسبة ، ويسح دموع الندم ، ويعتزل الناس والمجتمع ، ويرقص ويشرب الخمر ويعاشر النساء ، وهو فى كل ذلك لا يحس بالرضا ، وينتهى به الأمر إلى أن يلقى بنفسه على الصخور فى جو احتفالى . تختلط فيه ثنائية الفرح وقطرات الدم .

والرواية تبدأ مع البعث الأول فى جو من البهجة والمتعة ، ثم تنتهى مع البعث الأخير وأبو هريرة يبكى ويصرخ ويفارق الدنيا .

وفصول الرواية تبدأ فى جو عربى بهيج ، ثم تغرق فى تيار عبثى غريب . « فحديث القيامة » يبدأ فى غناء وشعر ثم ينتهى بعاصفة تدمر كل شئ ، و « حديث الحاجة »

(١) مجلة الحياة الثقافية (تونس ـ إبريل ١٩٧٦ م) .

يبدأ بأخبار الصعاليك ثم ينتهى بحكايات عن حيرة أبى هريرة . و « حديث الغيبة تطلب فلا تـدرك » يبـدأ بقصص الحب التى كانت تتواتر عن الأديرة المنتشرة فى الجزيرة العربية ، ولكنه ينتهى وفتاة الدير يصيبها مس من أبى هريرة فيقلب حيانها . و« حديث الكلب » يبدأ فـى جو من النبل والفروسية ولكنـه ينتهى والكلب يعوى عواء مقبضا . و« حديث التعـارف بالخمـر » يبـدأ فـى مجلس أنـس وغناء ثم يقع فى جو من الحزن والبكاء . و « حديث المزح والجد » يبدأ بقصة ريحانة والوليد ، على أرض نجد ، ولكن القارئ لا يعايش شعرا ولا حبا كما كان الحال فى قصة قيس وليلى على أرض نجد ، إذ سرعان ما يدخل فى مأساة قاتمة . و « حديث الحكمة » الذى يعارض به قصة موسى والخضر ، لا ينتهى وقد وصل موسى إلى اليقين ، ولكنه ينتهى وأبو هريرة فى حيرة قد وقع تحت قبضة أبى رغال ، وباختصار فإن المسعدى فى روايته وفى فصوله وأحاديثه ، يبدأ خطوته من العقد الفريد والامتاع والمؤانسة والأغانى ، ولكنه لا يستمر ، فما أسرع أن تغرق كل هذه الكتب فى جو مقبض عابث .

وقد تسللت هذه الثنائية إلى عناوين الفصول ، وإلى خواتيمها .

فالمسعدى قد اعتاد العنوان المكون من مفردة واحدة ، وإذا خرج يوما عن عادته فإنه يختار عنواناً يحمل تلك الثنائية ، من مثل : حديث المزح والجد ـ حديث الحق والباطل ، حديث الجماعة والوحشة .

والخاتمة غالبا ما تحمل تلك الثنائية ، فالرواية تنتهى وأبو هريرة يتناثر دمه على الصخور ، ويصيح صيحة يقول عنها المؤلف إنها كصيحة الفرح ، وحديث البعث الأول ينتهى وأبو هريرة يصلى ويستغفر ثم يستجيب لنداء الحس . وحديث المزح والجد ينتهى وريحانه « ذهب حسنها إلانور منه فى العين » . وحديث التعارف بالخمر ينتهى وقد اختلطت المتعة بصاعقة من نار . وحديث الحق والباطل ينتهى وأبو هريرة ينشد أشعارا على ضوء نار لظى حتى يأتى الليل .

وهذه الثنائية التى تنخر بسوسها فى عظام الرواية ، إنما هى انعكاس لتركيبة المسعدى ، فهو يحمل فى داخله جرثومة التأرجح بين الشرق والغرب ، ولما يصل إلى جدلية تتجاوز الأمرين فى منظومة جديدة . ومن هنا نراه ممزقا ، يبدأ تحت نور الشرق الساطع ثم ينتهى به الأمر إلى ضبابية قاتمة ، يبدأ تحت عباءة الشكل الأصيل ليقع تحت « فاوستية » حائرة ، إنه كما تقول الاستعارة التمثيلية ، يقدم رجلا ويؤخر أخرى .

وهو فى ذلك لما يخرج عن النزعة التوفيقية ، التى تابعنا فصولها فيما سبق ، والتى انتهت ، كما رأينا فى الكتاب الثالث ، إلى انتصار النموذج الأوروبى ، لأنها فى حقيقتها تهدف إلى كسب الشرعية لهذا النموذج ، والبحث عن جواز مرور حتى لو كان مزيفا . وإذا كان البطل المراوغ كما ذكرنا ، قد بدأ فى المقامات تلقائيا ، يتحرك فى جو من المتعة والبهجة ، ثم انتهى عند النيل المعاصر إلى عبثية قاتمة ، فالأمر كذلك فى رواية المسعدى ، فهى تبدأ منذ العنوان تحت مظاهر الشكل الأصيل ، ولكنها تنتهى فى حديث البعث الأخير إلى وجودية عابثة .

٦ ـ ٣

الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل ، ليس لها من الشكل التاريخى سوى هذا العنوان ، أما ما عدا ذلك فلا .

العنوان يذكرنا بالكتب التاريخية ، التى تورد الوقائع بأسلوب الرواية والسرد ، والرواية كذلك تعتمد على راوٍ يؤثر أسلوب السرد . ولكنها فيما عدا ذلك تقع تحت قبضة اللحظة الراهنة ، التى لا تنظر أبعد من موطىء قدميها .

فهى تدور حول معركة الصراع مع إسرائيل ، وتتخذ نبرة تهكمية ، تسخر من اليهود ، وتشيد بالمقاومة والصمود .

فالرواية إذن هى رواية تحريضية بالدرجة الأولى ، وقد انعكس ذلك على أسلوبها ، فهو أسلوب يغرق فى اللحظة الراهنة ، ويخلو من النكهة التاريخية ، ويعتمد على الأسلوب الصحفى الشائع ، ويقوم بدوره فى التحريض من خلال الأدوات المشحونة ، والجمل المليئة بعلامات الاستفهام والتعجب وحروف التحذير والإغراء .

ونحن لا نلومه على ذلك ، فهو يخلص لدوره كمقاتل فلسطينى ، يعيش فى قلب المعركة ، ويحرمه صوت المدافع من الاستغراق فى تأملاته ، وقد أدت الرواية وظيفتها من هذا المنظور ، فهو يكثر من أدوات التحريض المشحونة ، وهو يردد أسماء الأمكنة والأعلام ولا يمل ؛ وهو يريد بكل ذلك أن يتشبث بأرضه .

لا ألوم أميل حبيبى على ذلك ، ولكنى أسجل قصور النظر فى تلك الرواية ، كناقد لا يكتب من أجل لحظة راهنة ، ولا تدفعه عواطفه إلى الانحياز القومى على حساب القيمة الفنية ، ويتطلع إلى أن تكون إشارته معلقة فى الهواء ، فى انتظار من يلتقطها من الأجيال القادمة .

الشكل التاريخي ليس هو عنوانا ، أو اقتباسا من المسعدى أو من ألف ليلة وليلة ، وليس هو ترديداً لحكاية مدينة النحاس ، ولا تضميناً لأبيات من الشعر ، أو لجمل من الحكمة ، أو لأخبار من التاريخ ، إنه شئ فوق ذلك ، ويتجاوز كل ذلك ليصبح رؤية متسقة ، تلقى بظلالها على المفردات والأسلوب ، وعلى الشكل والمضمون .

أما الرؤية عند أميل حبيبى فهى وقتية ، لم نستطع أن تظل بعيدا عن دخان المعركة ، إن سعيداً فى روايته يختفى ، ويدع الفلسطينين يتحملون مصييرهم دون أن ينتظروا المخلص .

وذلك هو الهدف من رواية « الوقائع الغريبة » ، وهو هدف تلخصه أبيات لسميح القاسم ، أوردها المؤلف قبل البدء فى الرواية ، ولكن تحت عنوان « مسك الختام » ، وهى أبيات فى جوهرها تنادى الرجال ، وتنادى النساء بأن يدعوا الانتظار ، ويخلعوا ثياب النوم ، ويعتمدوا على أنفسهم ، فلن تأتيهم رسائل من مخلص يعيش عبر السماء .

تلك هى النبرة التى تدور حولها الرواية ، وتلخصها أبيات سميح القاسم ، ومن هنا كانت لفته ذكية من المؤلف أن يضع هذه الأبيات فى أول الرواية ، تحت عنوان « مسك الختام » ، وإن يعيد هذا العنوان فى خواتيم الرسالة ، ليؤكد هذا الهدف ، الذى يضم الرواية من أولها إلى آخرها .

وربما كانت رواية أخطية أكثر تطورا ، فهى قد صدرت عقب الرواية الأولى بأكثر من عشر سنوات [1] . وأفادت من التاريخ بصورة أفضل فى العناوين الداخلية ، وفى الاقتباسات ، وفى ليالى الشعر والغناء ، وخلال أسلوب يقطر أسى وحنانا ، ويغوص فى الذكريات ، ويردد بلذة أسماء الأعلام والأمكنة .

والرمز فى أخطية أكثر عمقا ، فأخطية وسروة أكثر دلالة من يعاد وباقية فى الرواية الأولى . إن أخطية ليست مجرد فتاة من لحم ودم ، بل هى تتحول إلى رمز باق ، تلخصه تلك الجملة التى تنتهى بها الرواية « ذهب الذين أحبهم وبقييت أخطية » . وهى جملة يكررها المؤلف فى غنائية ولذة ترفع من قيمة الرمز . ومن هنا كان من الأفضل أن تسدل الرواية أستارها عند نهاية هذه الجملة ، وأن يتخلص المؤلف من تلك الأسطر الثلاثة ، التى ألقت ماء باردا على موقف ساخن .

وعلى الرغم من هذا التطور ، ومن هذا الأسلوب الغنائى ، الذى يصل إلى حد

---

(١) صدر الكتاب الأول من رواية « الوقائع الغريبة » سنة ١٩٧٢ ، والكتاب الثانى فى أواخر سنة ١٩٧٢ ، والكتاب الثالث فى أواسط سنة ١٩٧٤ . أما روايته « أخطية » فقد نشرت فى مجلة « الكرمل » سنة ١٩٨٥ .

الشاعرية ، فإن المؤلف لم يتجاوز لحظته التاريخية ، ولم يوظف الشكل كبعد تاريخي ، يجعل الرواية تضرب بأذرعها الأخطبوطية إلى تضاعيف الماضي . إن الشكل التاريخي ليس مجرد مظهر استعراضي ، بل هو نكهة تاريخية ، ورؤية فى الشكل والمضمون ، تمنح الرواية بعدا تراثيا ، يقوم بدوره فى التأكيد على أبعاد الهوية ، وفى حفظ الشخصية من التلاشي .

إن التأكيد على الهوية لا يأتى من خلال الأسلوب التحريضى ، وترديد الأماكن والأعلام ، واستخدام الأدوات المشحونة ، فقد يكون هذا من وظيفة الشعر ، وقد أدت الأشعار ، التى اقتبسها أميل حبيبى ، هذه الوظيفة ، سواء كانت لسميح القاسم أو لغيره ، بل إن الأغنيات التى أوردها لفيروز فى عناوين روايته « سداسية الأيام الستة » تؤدى هذه الوظيفة وتزيد . أما الفن القصصى ، والرواية على الخصوص ، فإنها تحتاج إلى نفس هادئ ، وإلى رؤية أبعد عمقاً .

كتب فيركور روايته « صمت البحر » ، وشاعت هذه الرواية بين أبطال المقاومة الفرنسيين ، أثناء كفاحهم ضد الاحتلال النازى . ولم تكن هذه الرواية تحتوى على أناشيد ، ولا أشعار ، ولا أسلوب تحريضى مشحون .

إن النازى يتمثل فى ذلك الجندى الذى يقيم مع عائلة فرنسية ، ويفرض نفسه على ديارها ، إنه جندى فنان يعشق الموسيقى ويكره الحرب ، ولكن النازى قد فرض عليه الحرب ، إنه يشعر بحب نحو تلك الفتاة الفرنسية ، ويعزف لها الموسيقى ، وعلى الرغم من أن الفتاة كانت تشعر نحوه بالحب أيضا ، إلا أنها لم تفصح عن عواطفها ، وظلت صامتة صمت البحر ، ذلك الصمت العميق الذى يعبر أكثر مما تعبر آلاف الأناشيد والخطب ، كانت تقف أمام المكتبة ، وتستعرض أسماء فولتير وغيره من صناع حضارة قومها فتحس بالقوة ، وبأنها كالبحر سوف يبتلع أمامه كل ما هو زبد .

٦ ـ ٤

أما رواية « مقام الفقد والتحول » (١٩٩١) فهى امتداد لهذا النوع من الروايات الذى يدور حول القرية ، من قبل رواية هيكل ومن بعدها .

وهذا النوع قد يكتبه صاحبه بعيداً عن القرية ، فيغلف ذكرياته بشئ كثير من الرومانسية كما هو الحال فى قرية هيكل ، وقد يكتبه كواحد من أبناء القرية ، فيدفعه الحنين إلى أن يحشد روايته بشئ كثير من التفصيلات ، قد يكون لها دلالة بالنسبة

للمؤلف ، ولكنها قد تسيء إلى عنصر الانتقاء فى العمل الروائى .

ورواية سعيد عبد الفتاح مليئة بالتفصيلات عن القرية كهذه الأحاديث حول ترعة القرية ، أو المشاجرات بين الفتيات ، أو ثرثرة الحلاقين ، أو مشكلات الإنجاب والنساء ، إن مقاما مثل مقام الصبر ، تحول إلى مجموعة ذكريات لا يربطها بالشخصية الرئيسة شيء ، ولكنها قد تمت بحميمية إلى نفسية المؤلف .

والشخصية المحورية فى هذه الرواية ، هى شخصية « العم صالح الخواص » . وهى شخصية صوفية ، يتجمع حولها الناس ، ويلتمسون عندها الأمان ، وتتحول هذه الشخصية إلى رمز ، يعمقه المؤلف ، ويجعل روايته مميزة بين الكثير من الروايات التى تدور حول القرية ، وتقف عند مظهرها الخارجى .

وقد أفاد المؤلف من ثقافته الصوفية ، التى جعلته يتمكن من أسلوب شفاف ، يعبر عن أبعاد هذه الشخصية ، ويستطيع أن يوحى بالمواقف الصوفية ، التى تحتاج إلى لغة أثيرية ، لا تقف عند مجرد الدلالة القاموسية ، بل تتجاوزها إلى دلالة منتزعة من لب الرواية ، ومتناسبة مع أبعاد الشخصية المحورية ، كأن يقول :

« بكى الجميع ، وأشرأبت أعناقهم نحو النعش الخارج من باب الجامع الكبير ، وكسر ضوء الشمس نظرات الأعين نصف المفتوحة ، هفت القلوب لرؤيته ، ولم يصدق أحد أن هذا نعش العم صالح الخواص ، ثار بين الجوانح شيء ، كطيور صغيرة تحلق ، فى فضاء النفس ، ثم عاد إلى ما تحت الصدور ، يحز فى القلوب الكليمة ، ويفتح فجوات ليستقر فيها » (ص ١٥) .

تتكون هذه الرواية من عشرة مقامات ، كل مقام يسبقه اقتباس ، وهى اقتباسات تأتى عشوائية ، لا تساعد على نمو الحركة فى الرواية ، فهى من ناحية لا تتميز بالخصوصية ، بمعنى أن الاقتباس فى كل مقام لا يدل على خصوصية هذا المقام ، فيمكن أن تضع اقتباسا مكان اقتباس دون أن تحس بالتغيير ، وكأنك تلعب بأوراق الكوتشينة ، وهى من الناحية الثانية لا تتناسب مع شخصية عم صالح ، فهو رجل أمى لا يستطيع أن يتفوه بمثل هذه الاقتباسات ، التى تحتاج إلى ثقافة واسعة ولغة دقيقة ، وكل ما هنالك أن المؤلف انتزع هذه الاقتباسات خلال قراءاته المتنوعة فى كتب المتصوفة ، وألصقها على الرواية كبطاقات تكسبها مظهرا صوفيا .

فالرواية إذن رواية واقعية ، تدور أحداثها داخل قرية ، وينجح مؤلفها من هذه الزاوية

فى رسم الشخصيات ، وتصوير المواقف ، وحبك الصراع ، وجدل الذروة وإثارة التشويق ، والتحرك حركة نامية مطردة من فصل إلى فصل .

واستخدم كلمة « من فصل إلى فصل » عمدا ، وكبديل لتسمية المؤلف هذه الفصول بالمقامات . إذ يورد نحوا من عشرة مقامات ، مثل مقام القرب ، ومقام التوكل ، ومقام المجاهدة ، ومقام المحبة ، ومقام الشك . فالرواية فى تحليلها الأخير من نوع الروايات التقليدية الواقعية ، وليس لها من الشكل التاريخى سوى تسمية « المقام » وهى تسمية شكلية لا تتعلق بالمحتوى ، إذ يمكن نقل العنوان من مقام إلى مقام دون أن يضر ذلك بالمحتوى ، بل يمكن حذف عنوان المقام كلية ، وتحويل الرواية إلى فصول : فصل أول ، وثان ، وهكذا حتى الفصل العاشر والأخير .

قد نفهم المراد بمقام الفقد فى العنوان ، لأن هناك مقاماً داخل الرواية يحمل العنوان نفسه ، وهو يدور حول فقد العم صالح الشخصية المحورية فى الرواية ، ولكننا لا نفهم مقام التحول فى بقية العنوان ، فليس هناك مقام تحت هذا العنوان ، وليس هناك تحول يذكر بعد وفاة العم صالح ، سوى هذا التحول فى شخصية سامبو ، وهو تحول يتم فى المقام الأخير « مقام الصبر » ، وهو مقام لا يمثل امتدادات لشخصية العم صالح . ولا تحولا جذريا فى بنية الرواية ، إنه بالكاد يصل إلى نصف صفحة ، تتحدث عن حال سامبو بعد وفاة العم صالح ، وهو حال يرثى لها ، فقد أصبح زائغ العينين شارد العقل ، أقرب إلى الجنون منه إلى الحكمة ، إنه مقام يمثل العزاء ويدعو إلى الصبر كما يوحى عنوانه ، ويرى فى الناس داء بعد أن كانوا دواء كما يدل ذلك الاقتباس أول هذا المقام ، ومن هنا فهو يضفى على الرواية خاتمة حزينة ، لا يمثل تحولا ولا امتدادا ، فقد كان سامبو يسير فى الطريق كالمجنون ، ويتمتم بكلمات دون أن يجد لها صدى بين الناس .

والخلاصة أن رواية « مقامات الفقد والتحول » هى رواية تقليدية بكل أبعادها ، وليس فيها من الشكل التاريخى سوى العناوين ، وهى أمور شكلية لو حذفت أو بدلت لما أصاب الرواية شىء .

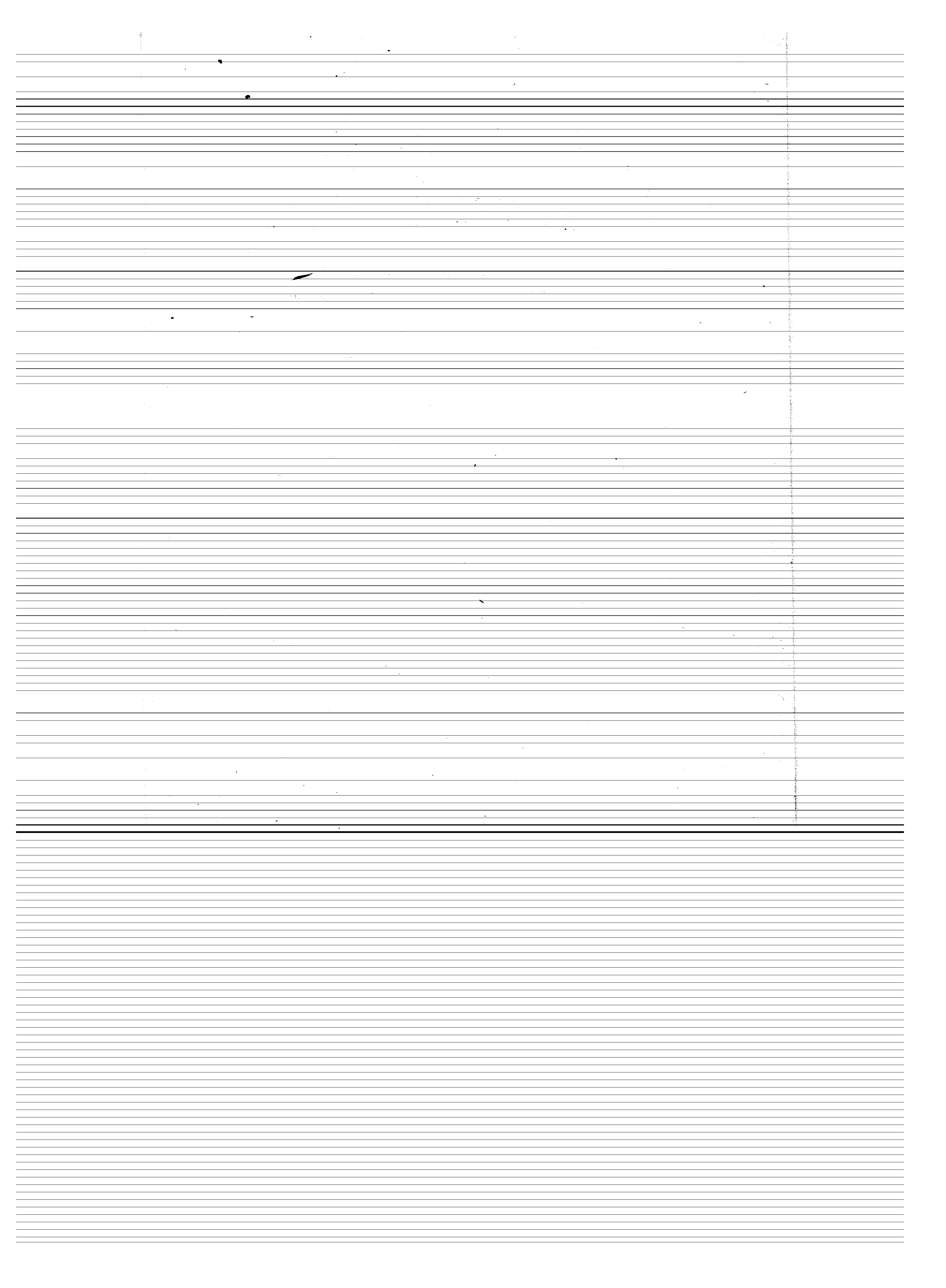
ـ ٧ ـ

تلك هى عينة من رحلة الشكل التاريخى ، تناولت أشهر التجارب فى عالمنا العربى ،

وتنوعت من بيئة إلى بيئة ، ومن جيل إلى جيل ، لتغطى مسيرة هذا الشكل ، التى امتدت منذ أن بدأ المسعدى التجربة سنة ١٩٣٩ ، وحتى جيل التسعينيات .

وإذا كنا قد وقفنا عند درجة الانحراف عن النموذج ، فإن هذا لا يعنى أن المسيرة قد استنفدت أغراضها ، فهى لا تزال ممتدة ، وتأخذ طريقها فى رسم بيانى صاعد ، يتمثل فى خطوط كثيرة تتزاحم هنا وهناك ، وتغطى مساحة كبيرة من خريطة الرواية فى عالمنا العربى .

ونكـاد نستبين بين هذه الخطوط خطين بارزين ، سنسعى للكشف عنهما فيما يتبقى لنـا من هذا الفصل ، أحدهما يشير إلى جمال الغيطانى ، والآخر يشير إلى محمد جبريل .



الغيطانى والحنين للماضى

ـ ١ ـ

سوف يدور الحديث عن الغيطانى ، خلال مفتتح ومنتهى وبينهما ثلاثة مدارج (مدرج أول ، ومدرج ثان ، ومدرج ثالث) ، وهى عناوين قد استوحيتها من عالمه الروائى ، ومن باب ما يسمونه فى البلاغة بالمشاكلة .

ـ ٢ ـ

مفتتـــح :

يتحرك الزمن فى العمل الإبداعى على مستويين :

مستوى تاريخى يتنقل فيه القارئ من فترة إلى فترة ، وفى خط يتصاعد على مراحل ، وكل مرحلة تؤدى إلى الأخرى ، وحتى نهاية الأحداث .

وهذا المستوى يرتبط بحركة الشمس الظاهرية ، التى تبدأ صغيرة ، ثم تتنامى حتى ذروتها فى الظهيرة ، ثم تسير إلى نهايتها عند الغروب .

وهذا المستوى نراه متحققا فى الرواية التاريخية ، التى تسير فيها الأحداث فى خط متصاعد ، يبدأ ثم يصل إلى الذروة ثم يسير نحو النهاية .

ويستطيع القارئ أن يخمن بهذا المستوى مسبقا ، لأنه مرتبط بحركة الظواهر الكونية ، ويعيشه فى حياته اليومية ، فهو يتوقع سير الأحداث فى خطة مرسومة ، لا تحمل الكثير من المفاجآت .

أما المستوى الآخر ، فإن أحداثه لا تسير فى خط مستقيم ، ولكن يقاطع بعضها بعضا ، ويتوازى بعضها مع بعض ، ويتراكم بعضها فوق بعض ، على هيئة عناقيد ، تتداخل حياتها ، ويتكدس بعضها فوق بعض ، ولكن فى عمومها تلتزم بحركة تطورية . ليست عقلية ولا منتظمة ، ولكن على هيئة مجموعة أو عناقيد ، تتداخل ثم تكدس ، وكل عنقود فى حركته يتداخل مصيريا مع العناقيد الأخرى ، وعند مرحلة معينة ، وعندما يبلغ الكتاب أجله ، تتحرك العناقيد معاً ، حتى تصل إلى نهايتها المقدرة .

وقد شرحنا فى الكتاب الثانى « من الوسطية العربية » ، الفلسفة الحضارية التى تكمن وراء كل مستوى من هذين المستويين ، وذكرنا أن الوحدة العضوية تدور فى نطاق

من الزمن التسلسلى ، وأن ما أسميناه بالوحدة التركيبية يدور فى نطاق من الزمن التراكمى .

إن الفلسفة الزمنية هى التى تفصل بين حضارتين ، حضارة تعلى من قدر العقل البشرى ، وتخضع الأعمال الإبداعية لتصورات هذا العقل ، التى يستخلصها من حياته اليومية ومما يراه من ظواهر كونية ، تسير فى خط تسلسلى مرسوم ، تتوالى فيه الأحداث بترتيب يقوم على الضرورة أو الاحتمال على حد تعبير أرسطو ، بصدد تعريفه لماهية الوحدة العضوية .

وهذا الخط المعلوم قد يصبح مع توالى الأجيال تقليداً مكروراً وقد يفقد تجدده ، لأن القارئ يخمّن بما سيأتى ، أو بما ستوصله إليه توالى الأحداث ، ومن هنا يفقد العمل احتمالاته الأخرى التى قد لا تكون فى الحسبان . وإذا قلنا فى الكتاب الأول إن هذه الفلسفية العقلية ، قد أدت إلى السكون ، فإننا نضيف أن هذا السكون قد انعكس على الأعمال الإبداعية التى تخضع لصرامة الوحدة العضوية ، فبدت هذه الأعمال منسقة بطريقة عقلية ، تعتمد على قالب مرسوم ، لا يترك المنافذ مفتوحة ، أمام مفاجآت لم تكن محسوبة .

أما الحضارة الأخرى ، فهى عند مرحلة ما تتمرد على القوالب العقلية ، وتترك المنافذ مفتوحة أمام قوة خارجية ، لها منطق غير المنطق الظاهرى ، الذى يستنتجه العقل من حركة الظواهر الكونية ، إن المستوى الزمنى فى تلك الحضارة لا يسير فى تسلسل عقلى مطرد ، فقد تتقاطع الخطوط ، وتتداخل المصائر ، وقد تأتى مفاجأة على هيئة معجزة أو كرامة ، فتقلب الحسابات رأسا على عقب .

ومن هنا فإن الأعمال الأدبية فى ظل هذا المستوى ، تتجدد مع كل شئ مفاجئ وغير متوقع ، إن القارئ يتنقل من خط إلى خط ، ومن جد إلى هزل ، ومن شعر إلى نثر ، ومن غزل إلى حكمة ، وغير ذلك من متقابلات تمثل منهجا يتعمده أصحابه ، ويؤكدون عليه فى مقدمات كتبهم ، فالجاحظ وأبو الفرج وابن عبد ربه والحصرى ، يذكرون فى خطب كتبهم . إنهم لا يقفون عند الشئ وما يماثله ، بل ينتقلون من الشئ إلى ما يقابله ، حتى ينشط القارئ ، ولا يقع فى منطقة السأم .

ـ ٣ ـ

وألف ليلة وليلة يمكن أن تقدم نموذجا تطبيقيا عن تلك المستويات الزمنية فهى تدور حول مستويين :

مستوى تاريخي تتحرك فيه الأحداث ، خلال ما يزيد عن ثلاث سنوات (ألف ليلة وليلة) ، يتقدم فيها شهريار في العمر ، ويصبح له أولاد ذكور من شهرزاد بعضهم يحبو ، وبعضهم يمشى ، وبعضهم على الكتف ، وتأتى النهاية المطردة فى الليلة الأخيرة ، وهم فى سعادة يشوبها إحساس كبير بالزمن .

ومستوى آخر داخل هذا المستوى التاريخى العام ، تتراكم فيه الأحداث ، وتتداخل الأزمنة ، وتتقاطع الخطوط ، فما إن توغل شهر زاد فى حكاية ما ، ويصبح المستمع ، ممثلا فى شهريار ، متابعا لها ، مندمجا فى أحداثها ، حتى تدخل عليه مفاجأة جديدة ، وتذكر حكاية أخرى . ومن هنا نجد المستمع يقطع استرساله ، ويقاوم رغبة فى الاستسلام لأخطبوط الحكاية الأولى ، ويبدأ من جديد ، ويدخل فى حكاية ثانية . ولكن ما إن يستنيم للحكاية الثانية ، ويندمج فى أحداثها ، حتى تفاجئه شهر زاد بحكاية ثالثة . تتداخل مع الحكاية الأولى ، والحكاية الثانية .

وإنجاز ألف ليلة وليلة ، لا يتبدى فى المستوى التاريخى ، فهو مجرد رابطة عامة ، كالخيط فى العقد الفريد ، أو كعياب اليمانى يضم الشئ ونقيضه ، ولكن انجازها يتبدى فى ذلك المستوى الآخر . الذى يقوم على تداخل الحكايات ، وتقاطع الخطوط ، ومن أجل وظيفة فنية مقصودة ، تهدف إلى إيقاظ القارئ ، ونقله من قارئ متلق ، يندمج فى الأحداث ، إلى قارئ مشارك واع ، يتوقع مفاجأة ، جديدة ، تدفعه إلى أن يترك حالته الأولى إلى حالة ثانية ، فثالثة ، فرابعة .

ـ ٤ ـ

كانت هذه المقدمة لازمة ، لفهم التجربة التى بدأها الغيطانى ، فى روايته الأولى « الزينى بركات » (١٩٧٠) [١] ولابد من وقفة عند هذه الرواية لأنها تنتمى إلى « الأعمال الرائدة » ، بكل ما للريادة من حسابات هى لها ، وأحيانا تكون عليها ، فالريادة عادة تشغل بشق المجرى الجديد ، وهى فى مشغوليتها قد تشغل عن بعض التفصيلات ، ومن هنا فمع تأكيد فضل الريادة ، لابد من تسجيل بعض ما تاه منها . ليس رغبة فى إظهار العيوب ، فإن هذه الرغبة رغبة شريرة لابد أن يبرأ منها النقد ، ولكن محاولة لبعض الإصلاحات فى الطريق الجديد ، حتى يصبح ممهدا ومؤديا إلى غايته .

---

(١) كتب هذه الرواية فى الجمالية سنة ١٩٧٠ ، ثم نشرها لأول مرة سنة ١٩٧٤ .

وهذه الرواية الأولى للغيطانى قد غامرت فى طريق جديد ، وقدمت رؤية جديدة جذبت إليها الانتباه . وكل هذا خير ، ولكنه فى الوقت نفسه قد خلقت ما أسميه بأزمة الشكل التاريخى ، فقد ألقت هذه الرواية بثقلها على مسيرة الفن الروائى ، وأصبح الغيطانى بعد ذلك يقلد نفسه ، وأصبح كثيراً من الروائيين يقلدون الغيطانى أيضا . وعادة التقليد عادة مزدولة تصيب العملية الإبداعية فى جوهرها ، فالابداع حرية تبحث عن الجديد ، والتقليد عبودية تبحث عن القيد ، وكل هذا يشخص أزمة الشكل التاريخى ، ولا نجاة من هذه الأزمة إلا من خلال حوار ، لا يهدف إلى التشهير كما قلت ، ولكن يهدف إلى الخلاص من المأزق فيما أرجو .

ـ ٥ ـ

تدور رواية « الزينى بركات » على مستويين من الزمن :

المستوى التاريخى الذى يعالج فترة زمنية ، تمتد من سنة ٩١٢ إلى سنة ٩٢٢ هـ ، وهو فى هذا المستوى يتابع ابن إياس فى كتابه « بدائع الزهور » ، ويقسم كتابه إلى حوليات وشهور وأيام ، ويحاول أن يرصد بعضا من الأحداث التاريخية ، التى تمت خلال هذه الفترة .

وكان الغيطانى فى هذا المستوى صورة أمينة لابن إياس ، جعلت الدكتور مراد فى كتابه « العناصر التراثية فى الرواية العربية » ، يقدم الجداول المستخلصة من الرواية ، والتى تؤكد هذا السير فى درب ابن إياس ، فجدول عن أهم الألقاب المملوكية التى استعارها من ابن إياس (ص ١٨٤)، وثان عن أهم الشخصيات التى استعارها من ابن إياس (ص ١٨٧) وثالث عن أهم الأمكنة التى استعارها من ابن إياس ص (١٩٠) . بل وأكثر من ذلك اكتشف الدكتور مراد الكثير من نصوص ابن إياس ، وردت فى ثنايا الرسالة ، وبلغ التشابه حدا ، لا يستطيع فيه القارئ أن يفصل بين نص لابن إياس وآخر للغيطانى ، إلا إذا تحلى بمثل صبر الدكتور مراد ، وهو يتابع وينقب ويقارن وينسب كل نص إلى صاحبه .

وكل هذا فى الظاهر فقط ، لأن المستوى الزمنى الآخر ، يأتى فيكمل الصورة ، بل ربما يعدلها تماما ، وهو مستوى يتمثل فى كسر الحاجز التاريخى ، فما إن يبدأ الغيطانى بمقتطف « أ » ويورخه سنة ٩٢٢ هـ ، حتى يقفز وبسرعة فوق هذا الحاجز ، ويدخل فى السرادق الأول الذى يعود إلى سنة ٩١٢ هـ ، إنه لا يواصل التسلسل

التاريخى ، ويتحدث عن السنوات التالية سنة ٩٢٢ ، بل يكسر الحاجز فى أول فرصة ، ويخترق المتتاليات التاريخية . ثم يقسم الرواية إلى سرادقات ، وكل سرادق يضم مجموعة من الأوراق ، وكأنه الملف الذى يحوى داخله مجموعة من المكاتبات ، حقا إن عنوان السرادق الأول « ما جرى لعلى بن أبى الجود ، وبداية ظهور الزينى بركات ـ شوال سنة ٩١٢ » ، ولكن هذا السرادق لا يقف عند حدود عنوانه ، بل يضم مجموعة من الأوراق هى : سعيد الجهينى ـ مرسوم شريف ـ زكريا بن راضى ـ بركات ـ كوم الجارح ـ الأربعاء عاشر شوال ـ أول الليل ـ لفتة أولى ـ لفتة ثانية ـ إلى الزينى بركات ابن موسى ـ وغير ذلك من أوراق تتضام لتكون ملفا . وقل مثل هذا عن بقية السرادقات . التى تتحول إلى ملفات ، وكل ملف يضم مجموعة من الأوراق .

وهناك رابط بين جميع السرادقات ، يتمثل ـ أولاً ـ فى أن بعض الأوراق ، لا يكتمل خط سيرها إلا فى الملفات الأخر . خذ مثلا سعيد الجهينى فإن المؤلف لا يقدمه بالطريقة التقليدية ، ويجعل ملامحه تكتمل منذ أول وهلة ، بل إن أخباره ـ أو أوراقه ـ تتناثر فى بقية السرادقات ، فى السرادق الأول ص ٢٢ ، وفى السرادق الثانى ص ٧٣ ـ ١٠٧ ـ ١١٥ ـ ١١٩ ، وفى السرادق الرابع ص ٢٠٧ ، وفى السرادق الخامس ص ٢٥٠ ، وفى السرادق السادس ص ٢٧١ ، وفى السرادق السابع ص ٢٧٧ .

ومن هنا فإن سعيد الجهينى حاضر فى بقية الأوراق ، ولا تكتمل ملامحه منذ السرادق الأول ، بل إنه يأخذ فى الاكتمال مع كل سرادق ، كتلك اللعبة عن الصورة المقسمة إلى أجزاء ، ويحاول الطفل أن يضع كل جزء فى مكانه ، حتى تكتمل الصورة على يديه ، ويحس فى النهاية بالنشوة وقد تخلقت الشخصية بفضل مشاركته فى اللعبة .

هذا عن الرابط الأول الذى يضم الأضابير فى سرادقات ، وكل سرادق يتضام مع الآخر ، وتربطه به صلة من نوع خفى ودقيق . أما الرابط الآخر فهو يتمثل فى تلك الغاية التى تتوخاها السرادقات ، حقا ، هى مجموعة وحدات تبدو مستقلة ، ولكنها جميعها تهدف إلى غاية واحدة .

وغاية الرواية هى تصوير لحظة تاريخية معينة : تتمثل فى تلك الفترة المباشرة لهزيمة المماليك على يد العثمانيين ، وتكهنات الناس حول هذه الهزيمة ، ثم اكتشاف الحقيقة ، وتبين أبعاد الهزيمة .

تبدأ الرواية بمقتطف للرحالة البندقي (فياسكونتي جانتي) يعود إلى رجب سنة ٩٢٢ الموافق أغسطس ١٥١٧ م . وتنتهي بمقتطف أخير للرحالة نفسه ، يعود إلى سنة ٩٢٣ هـ . المقتطف الأول يصف حالة الترقب عند الناس ، وهم يتطلعون إلى أخبار السلطان على الجهة ، ويستمعون إلى التكهنات حول هزيمته ، والمقتطف الأخير يسفر عن الحقيقة ، وتتضح أبعاد هزيمة السلطان أمام العثمانيين . هي لحظة « درامية » مكثفة ، من المفروض ألا تزيد عن ساعات هي الفترة بين الترقب واكتشاف الحقيقة ، ولكن المؤلف يطيل هذه الفترة ، ويجعلها شهورا قد تصل إلى سنة كاملة . وبذلك يبطئ من الحركة ، ويضعف من حدة الترقب ، لو أنه جعل المقتطف الأول يعود إلى أول النهار ، وجعل المقتطف الأخير يعود إلى آخر النهار ، في يوم من أيام رجب سنة ٩٢٢ هـ ، وحصر لحظة الترقب في بضع ساعات ، تلعب دورا كبيرا في مصير الأمة ، لو أنه فعل ذلك لكان أدق في تصوير تلك اللحظة الدرامية المكثفة .

والمؤلف يصور هذه اللحظة الدرامية ، بطريقة تناسب للغاية مفهوم الشكل التاريخي ، فهو أولا لا يصور هذه اللحظة من خلال وقعها على نفسه وتحديد أبعادها الشعورية الداخلية ، مما نراه كثيرا في رواية « تيار الشعور » أو في رواية التحليلات النفسية بوجه عام . وهو ثانيا لا يتابع تسلسل الأحداث حول فترته التاريخية المحددة ، مما نراه في الرواية التاريخية ، التي تحرص على تسلسل الحدث ، من البداية إلى الذروة وحتى النهاية . إن الغيطاني يتجاوز رواية تيار الشعور والرواية التاريخية ، ليقدم بناء أقرب إلى مفهوم الشكل التاريخي ، ويتحول المقتطفان في أول الرواية وفي آخرها ، إلى مجرد خيط يربط السرادقات في « عقد » واحد .

والمؤلف من أول خطوة يتخطى الحاجز التاريخي المتسلسل ، ويعود إلى نظام السرادقات ، أو الوحدات الكلية ، التي تضم كل وحدة مجموعة من الأوراق مختلفة فيما بينها ، ولكنها موضوعة داخل ملف واحد ، لحاجة في نفس المؤلف سنكشفها فيما بعد .

بل إن كل مقتطف من هذين المقتطفين ، يتحول إلى وحدة قائمة بنفسها ، تلعب دورها في بنية الشكل التاريخي ، ولنأخذ في تحليل المقتطف الأول خلال هذا المنظور ، الذي ينظر إليه كلبنة في بناء الشكل التاريخي .

إن الرحالة البندقي يصف هذه اللحظة التاريخية المأساوية ، وكأنه مؤرخ يسجل ،

ويذهب فى « كأنه » هذه إلى حد كبير ، فهو لا يقف عند المشابهة والمحاكاة ، بل يصل إلى درجة المماثلة التى تجعلنا أمام ابن إياس وهو يرصد ويسجل ، ولا يجد غضاضة فى نقل الحكايات التى تدل على الانحراف الجنسى ، والغيطانى ، على لسان هذا الرحالة البندقى ، لا يساير المنطق التسلسلى للأحداث ، إذ يقطعه بالدخول فى تيار آخر ، ويأخذ فى حكاية أخرى ، حتى إذا أحس باندماج القارئ وميله إلى الاستنامة وتلقى الأحداث ، فإنه بسرعة ينبهه ، وينهى استطراده ، ويخبره بأنه سيعود من جديد إلى حكايته الأولى . وبهذه الطريقة يتحول الملف الذى يشكل المقتطف الأول ، إلى صورة مصغرة للرواية ، ليس فقط فى تقديم الشخصيات الرئيسة والتمهيد لجو الأحداث ، ولكـن أيضـاً فى هذا الشكل التاريخى ، والذى هو صورة مصغرة لبناء الرواية فى شكلها العام .

وهنا يمكن أن نحدد بالضبط إنجاز الغيطانى ، المتمثل فى هذا المستوى الزمنى الأخير ، وهو مستوى يمنحه خصوصية يستحق معها صفة الريادة .

وقد سبقت الغيطانى محاولات للدخول فى ميدان الشكل التاريخى ، حاول ذلك يحيى حقى فى روايته « قنديل أم هاشم » خلال جملة فى بداية الرواية وأخرى فى نهايتها ، ثم اعتماد على عنصر السرد بين البداية والنهاية . وحاول ذلك أيضا محمود المسعدى فى روايته « حدث أبو هريرة فقال » خلال اقتباسات وأسلوب يقلد فيهما مظهر المؤلفات التاريخية ، وحاول ذلك كذلك سعد المكاوى ، كما سبق أن وقفنا عند تجربته بالتفصيل .

ولكن كل هذه المحاولات تقف على عتبات الشكل التاريخى ولا توغل فيه ، لأنها تتحرك خلال المستوى الزمنى الأول ، الذى يحرص على تسلسل الأحداث ، وتطورها بطريقة منطقية تقوم على الضرورة أو الاحتمال . وكل هذا يختلف عما فعله الغيطانى الذى توغل داخل حرم الشكل التاريخى ، وتوصل إلى مفهوم الزمن التراكمى ، الذى وضعه مباشرة فى قلب الشكل التاريخى .

وهذه الخصوصية عند الغيطانى ، تجعله يختلف تماما عن ابن إياس ، وتبدو المماثلة بينهما ، التى لفتت أنظار كثير من الباحثين ، وعلى رأسهم الدكتور مراد ، إنما هى مماثلة من الخارج ، وربما كانت متعمدة من المؤلف كعنصر فنى من عناصر شكله التاريخى .

إن ذكر الحوليات والأشهر والأيام ، وأحيانا يقطع اليوم الواحد إلى أوله وآخره ، إنما هو مظهر يوحى به المؤلف إلى المحاكاة الخارجية لابن إياس ، إنه لا يقصد التسلسل التاريخى ، بل إن بعض التواريخ تبدو مضطربة غير دقيقة ، مما يدل على أن المؤلف لا يحرص على فكرة التسلسل التاريخى ، وإنما تأتى هذه التواريخ من باب المحاكاة التى توهم بالشكل التاريخى ، تماما كتلك المفردات اللغوية ، أو التعبيرات الأسلوبية ، أو أسماء الأماكن ، أو الألقاب المملوكية ، أو غير ذلك من عناصر مقتبسة من ابن إياس ، لكى توهم بهذا الشكل التاريخى .

إن إنجاز الغيطانى يتبدى فى فكرة المستوى الزمنى المتراكم ، الذى لا يسير فى خط معلوم حتى النهاية المرسومة ، ولكن يتقاطع ويتوازى ويتداخل على هيئة عنقودية . والغيطانى واع بهذا الانجاز ، فهو لا يفعله صدفة ، ولديه حساسية فنية تنبهه حين يسترسل فى الحكاية ، بأن الوقت قد حان ، وأن الديك قد صاح ، لكى يوقف استرساله ، وينتقل إلى حدوتة أخرى ، تعتمد على مستوى زمنى أخر ، يتقاطع مع المستوى الأول .

وهذه الحساسية نجدها متيقظة عند الغيطانى ، ليس فى العمل ككل ، بل حتى داخل العمل الواحد فى فصوله وأجزائه وثناياه . وقد وقفنا من قبل عند المقتطف أ الذى بدأ به الرواية . فقد أخذ الرحالة البندقى يصف مشاهداته وغرائبه ، وما إن أحس بأن القارئ قد اندمج معه ، واستراح إلى استرساله ، حتى قطع هذا الاسترسال وأخذ فى قصة الجارية الرومية مع الشيخ كبير السن ، ثم عاد إلى استرساله مرة أخرى .

بل إن الشخصية عنده لا تسير فى تسلسل منطقى ، يتطور بها وجدانيا وسلوكيا حتى نهاية الأحداث ، ففى روايته تلك نقرأ أعلاماً لشخصيات تلعب دورا رئيساً مثل على بن أبى الجود ، والشهاب زكريا راضى ، والشيخ أبو السعود ، والشيخ سعيد الجهينى ، والشيخ عمرو . وقد يخيل للقارئ المعتاد على الشكل التقليدى ، بأنه سيرسل نفسه مع تحليل للشخصية ، يكشف عن أبعادها النفسية والتاريخية ، ولكن القارئ يكتشف أن المؤلف يتوقف عند نقطة معينة ، ومطلوبة فى هذا الوقت بالذات ، ثم يأخذ فى موضوعات أخر ، ثم بعد مدة ، ربما فى سرادق آخر يظهر بعد جديد من أبعاد هذه الشخصية ، ثم يتوقف المؤلف ، وبعد فترة أخرى يقدم بعداً آخر ، حتى تكتمل الشخصية فى نهاية الرواية ، أو بعبارة أخرى : حتى يلم القارئ أجزاء الشخصية المتناثرة خلال هذا الكتاب ، ثم يصب عليها ماء الحياة ، فتكتمل فى النهاية أبعادها واضحة ، وكأننا إزاء قصة الخلق من جديد .

وكل هذا يعنى أن الغيطانى واع بإنجازه ، وإن الأمر عنده لا يأتى صدفة ، أو من باب التقليد الأعمى لابن إياس أو لغيره ، فالصدفة لا تتكرر بطريقة منظمة ، والتقليد لا يخضع لنسق فى ذهن المؤلف ، حقا هو يختلف عن النسق التاريخى المتسلسل ، ولكنه نسق على أى حال ، يخلق مصطلحاته الخاصة ، ويسير سيرته الخاصة .

إن هذا الإنجاز عند الغيطانى إنما يعنى لب الشكل التاريخى ، فهو يمثل خصوصية فى مسيرة الغيطانى تجعله رائدا لهذا الاتجاه ، وهو فى الوقت نفسه يمثل خصوصية للشكل التاريخى ، تميزه عن بقية الأشكال الأخر .

فهو إنجاز جوهرى ، ليس مجرد مظهر خارجى يعتمد على عنوان هنا أو هناك ، وليس إنجاز جزئيا ، يعتمد على جملة فى البداية والنهاية ، ثم ينساق مع الأحداث فى تسلسلها التاريخى كما فعل يحى حقى فى « قنديل أم هاشم » ، وليس إنجازاً يعتمد على بعض المقتبسات التراثية ، ثم يأخذ مجراه خلال مراحل تاريخية يترتب بعضها على بعض كما هو الحال فى « حدث أبو هريرة فقال » . إنه إنجاز جوهرى يتوغل فى لب الشكل التاريخى ، ويلقى بظلاله على كل منحنى من منحيات الرواية .

ومن هنا نرى الغيطانى يتخفف من الوسائل الفنية التقليدية ، فهو لا يحفل كثيرا بعنصر الحوار ، وهو لا يتوغل كثيرا داخل شخصياته ، ولا يميل إلى التحليل النفسى ، ولا إلى الصراع بمعناه الدرامى ، ولا يهتم بعنصر المكان كبطل يلعب دوره فى توجيه الأحداث ، أو على الأقل كديكور تتحرك خلاله الشخصيات .

وإذا كان الغيطانى قد تخلص من هذه الحيل الشائعة ، التى تهدف إلى الإيهام بعالم يوازى العالم الواقعى ، ويعمل على محاكاته ، فإنه قد خلق حيله الخاصة والمناسبة ، التى تزيد من وعى القارئ ، ولا تخدعه عن نفسه .

ومن هنا كان الوصف هو العنصر الأساس فى تجربة الغيطانى ، وهو يختلف عن الوصف فى الرواية التقليدية ، الذى يحاول أن يخدم الموقف ، أو يربط بين حدث وحدث ، أو بين حوار وحوار . إن تصوير الموقف هو العنصر الأساس فى الرواية التقليدية ، ويأتى الوصف لخدمة هذا الموقف ، أما هنا فالوصف فى حد ذاته مقصوداً ومتعمدا ، وليس تابعا يأتى بقدر .

إن الرواية التقليدية هى مجموعة مواقف ، توحى للقارئ بعالم موازٍ للعالم الواقعى ،

أما الشكل التاريخى فهو مجموعة فقرات أو أوراق تتضام داخل ملف ، إن المؤلف داخل الشكل التقليدى يوحى من بعيد ، ويتجنب المباشرة والسرد حتى لا يتعقبه نقاد هذا الشكل فى ضراوة لا ترحم . أما المؤلف للشكل التاريخى فهو يصف ، وقد يلجأ فى وصفه إلى المباشرة والتسجيل ، وقد يتدخل فيعلق وينقد ، ولا يجد ناقده فى ذلك غضاضة ، لأن منطق هذا الشكل يتطلب ذلك .

للرواية التقليدية إذن هدفها ، وللشكل التاريخى أيضا هدفه ، كل هذا يخلق خطته ومصطلحاته الخاصة . قد يختلف الهدف ، وقد تختلف الخطة ، ولكن فى النهاية لابد من هدف وخطة ، وإلا تحول العمل الفنى ، أيا كان نوعه إلى مهارة فارغة أشبه بالكلمات المتقاطعة . وهنا تكون البداية مع الغيطانى ، إنه حقا ينقل ويقتبس ، وإنه حقا يضع كل ذلك داخل سرادقات أو ملفات ، ولكنه لا يفعل ذلك عبثا ودون خطة ، وإلا لتحولت سرادقاته إلى « دكان الألف صنف » ، وهنا نراه يختلف عن ابن إياس اختلاف جذريا ، إن ابن إياس يجمع أوراقه من أجل التاريخ ، أما الغيطانى فهو يجمعها من أجل هدف معلوم وخطة مرسومة .

والهدف فى رواية الزينى بركات يتلخص فى تصوير جو الرعب ، وهو هدف يتحكم فى انتقاء الأوراق ، واختبار الاقتباسات ، وتكديس الملفات ، وينعكس على المفردات وأسماء الأعلام والأماكن . فالسرادقات تتوالى عن البصاصين ، وبعضها يتحول إلى بحوث عن تاريخ البصاصين ، وعن علم البصاصين ، وعن مؤتمرات البصاصين .

حقا ، إن الغيطانى لم يحمل شكله التاريخى نوعا من التأويل الفلسفى ، وهو منطقى مع مقتضيات هذا الشكل ، الذى يضيق بالتشقيقات الذهنية والجدل الفلسفى ، ويفضل عليها الحكمة القصيرة ، التى تأتى فى حينها لتلخص المغزى .

وإذا كان الغيطانى محقا فى هذا الجانب ، فإنه غير محق فى جانب آخر ، فقد اكتفى بتصوير حالة عامة من الخوف والإرهاب ، ولم تعكس روايته رؤية الحضارة العربية كخلفية تمسك أبطالها من الضياع وقت الأزمات ، وإحساس الغيطانى بمسيرة التاريخ العربى باهت ، يكتفى فيه بالتقاط الأمثلة ، والأحداث المتفرقة ، والمراحل الزمنية المحددة ، دون أن يكتشف الجوهر وراء العارض ، والعام وراء الجـزئى .

نحن هنا إزاء الدلالة المضمونية فى أعمال الغيطانى ، والتى هى القسيم الآخر للتكنيك الفنى فى شكله التاريخى ، ودون هذين القسيمين لا تأتى الرؤية واضحة،

وبهما معاً نستطيع أن نضع تصوراً كاملاً للشكل التاريخى .

تبدأ رواية « الزينى بركات » بمقطف أ للرحالة البندقى ، وتنتهى بمقتطف أخير للرحالة نفسه ، ثم تتوالى مقتطفاته فى ثنايا الرواية على النحو الآتى :

١ ـ ص ١٣٩ مقتطف ب يعود إلى سنة ٩١٤ هـ ، ويتضمن تعذيب على بن أبى الجود .

٢ ـ ص ١٩٥ مقتطف جـ يعود إلى سنة ٩٢٠ هـ ، ويتضمن بداية الضيق بالزينى بركات .

٣ ـ ص ٢١٧ مقتطف يعود إلى سنة ٩٢٢، ويتضمن نصا ينقله الرحالة عن صديقه ابن إياس .

وهذه المقتطفات الخمسة تمثل نقلات رئيسة داخل الرواية ، وتكشف عن الدور الرئيس للرحالة البندقى ، فهو يقوم بدور الراوى ، الذى يسجل ويعلق ، وهو دور يمثل عمودا فقريا فى التراث القصصى عند العرب ، كما نرى فى المقامات ، وألف ليلة وليلة وسائر أنواع القصص التراثى ، الذى يلعب فيه الراوى دورا يتفوق على دور البطل نفسه .

والرحالة البندقى هو نموذج من رحالة الغرب ، الذين يرحلون فى بلاد الشرق بحثا عن الغريب والمدهش ، لا يقفون عند الحقائق ، ولا يتفهمون تركيبة إنسان المنطقة ، إنهم يتجولون كالسائح فى متحف انثروبولوجى ، يثيره الغريب والشاذ .

إن افتقار الرؤية الكلية فى هذ الرواية ، يعود إلى أن هذا السائح الغريب يلعب الدور الأساس فى نقلات الرواية ، وفى اختيار الأحداث ، وفى التعليق عليها .

قد يكون توفيق الحكيم فى « عودة الروح » منطقيا بعض الشئ ، حين جعل مفتش الآثار الفرنسى ، يعلق على أصالة مصر ، ويشيد بتاريخ مصر ، فهو عالم متخصص يستطيع أن يدعى أنه ملم بتاريخ الحضارات ، ويعى دور الحضارة المصرية فى مسيرة الحضارات الإنسانية ، وأنه يستطيع أن يخترق الظواهر والسطح لينفذ إلى الجوهر والروح .

كان أفضل للغيطانى أن يسند دور الراوى ، الذى يسجل ويعلق ، إلى ابن إياس بدلا من هذا الرحالة البندقى ، فابن إياس قد أرخ لهذه المرحلة ، والغيطانى معجب به وينقل عنه ، وقد جعله فى قصته القصيرة « عودة ابن إياس » يعود إلى الحياة ، ويعلق

علـى الأحـداث عقب هزيمة سنة ١٩٦٧ م ، وهى قصة كتبها الغيطانى فى فترة مبكرة ، وضمها إلى مجموعته الأولى التى صدرت سنة ١٩٦٩ ، مما يدل على عمق الصلة بينه وبين ابن إياس .

وفضلا عن ذلك فقد كان ابن إياس صديقا للرحالة البندقى ، وقد نقل عنه الأخير فقـرات كثيـرة فـى المقتطف جـ (ص ٢١٧) ، والتقى به فى المقتطف الأخير يجول فى أحياء القاهرة ، بعد هزيمة المماليك ، فوجده كسيرا حزيناً . فإذا كان الأمر كذلك ، وإذا كان الرحالة البندقى يعتمد بالدرجة الأولى على ابن إياس ، فلم لم يختصر الطريق ، ويسند دور الراوى والمعلق إلى المؤرخ العالم ابن إياس ، فلعله يستطيع أن يصل خلال حدقتى ابن إياس إلى رؤية تاريخية كاملة ، بديلا من هذه الغرائب والمدهشات ، التى تثير حاسة رحالة أجنبى .

وقد سجل ابن إياس فى كتابه تلك اللحظة التاريخية ، التى تمثل انعطافة حاسمة فى تاريخ مصر من مرحلة إلى مرحلة . وقد أنشد فى ذلك شعراً أتحدث فيه عن الظلم ، الذى لابد أن يؤدى إلى هذه النتيجة الحتمية :

أين الملوك الذين فى الأرض قد ظلموا ∴ والله منهـم لقـد أخلـى أماكنهـم

فاستغـــن بالسمـــع عـن مرآهم عظةً ∴ فأصبحـــوا لا تـرى إلا مساكنهـم

فابن إياس قد التفت إلى تلك اللحظة المأساوية ، والتى هى موضوع رواية الغيطانى نفســه ، بل لعلى لا أبعد لو قلت إن رواية الغيطانى هى تنويعات روائية على نص ابن إياس ، وكلاهما ، أى الرواية والنص ، يستقطران الحزن فى مرارة وأسى .

وكل هذا يفرض على الغيطانى أن يسند إلى ابن إياس ، دوراً أكبر من دوره الذى يأتى عرضا وعلى لسان رحالة أجنبى ، فهو بذلك يحقق هدفا قوميا وآخر فنيا . فنحن هنا إزاء شخصية من المنطقة ، تعرف تاريخ المنطقة ولغة المنطقة ، وأولى أن يسند إليها دور المعلق على الأحداث ، بديلا من هذا الاسم الأعجمى الذى يعكس عقدة الخواجة . ونحن أيضاً إزاء كتاب لابن إياس ، يمثل الأصل الذى أراد الغيطانى أن يبتعثه على هيئة رواية تعتمد على الشكل التاريخى ، ولا شك أن اجتلاب الأصل يمكن أن يمنح الرواية أبعادا فنية ليست فى الحسبان .

وكل هذا قد أوقع الرواية فى رؤية جزئية ، تحتفى بالغريب والمدهش ، وحرمها من

الرؤية الكلية ، التى يمكن أن يستخلصها الشكل التاريخى من المسيرة الحضارية ، وهو أولى الأشكال بهذه المهمة ، لأنه ينطلق من التراث ، لا كعملية إحياء ، أو كتركيز على فترة محددة أو على حالة جزئية ، بل لكى يبحث فى التراث عن الجوهر الذى يحرك العمل الفنى .

وقد أدى ذلك إلى نتيجة خطيرة ، أوقعت الرواية فى أسر اللحظة التاريخية المحدودة ، وهى لحظة تثير بلا شك عوامل الأسى والحزن ، ونحن نرى البلاد لا تثبت أمام المحنة . إن الغيطانى لم يتجاوز أسر تلك اللحظة، فوقعت روايته فى حالة من الحزن والأسى ، يشخصها ذلك الرحالة البندقى بصورة مبالغة ، شأن كل الرحالين الذين يبحثون عن الغرائب ليجسدوها . حتى عنصر الأمل الذى كان يمثله سعيد الجهينى ، يسقط فى نهاية الرواية، ويقول فى السرادق السابع والأخير جمله واحدة « آه ، أعطبونى وهدموا حصونى .. »، فهذه الجملة هى كل ما فى السرادق ، وتستطيع فى حروفها القصيرة أن تلخص كل ما فى السرادقات الأخر من حزن وأسى ، بل إن قصرها نفسه يتحول إلى عنصر فنى دال ، فهى كحشرجة المحتضر ، أو رقصة المذبوح ، أو صرخة الغريق .

قد يقول الغيطانى إن الفترة كانت كذلك ، وقد يقول إنه يتابع ابن إياس ، ولكن الفنان يتجاوز اللحظة المحدودة ، ولا يساير الطرق المعبدة ، والغيطانى يكتب شكلا تاريخيا ، وليس يستعرض فترة تاريخية ، وفرق كبير بين الحالتين ، حالة من يستعرض التاريخ وحالة من يكتب الفن منطلقاً من الشكل التاريخى ، الحالة الأولى له عذر من يلتزم بالفترة التاريخية ولا يخرج عن دلالاتها الخاصة ، أما الحالة الثانية فهى حالة الفنان الذى يتبين فوق ركام التاريخ رؤى مستقبلية ، يكتشف من خلالها حركة التاريخ ، فقد يجد فى لحظة التأزم إرهاصا بمستقبل موعود ، وقد يلتمس وسط الظلام طاقة نور ، وإذا كان لابن إياس عذره ، كمؤرخ ، فى أن يقف عند تلك اللحظة الراهنة ، وأن يقف على الأطلال يبكى ويستبكى ، فليس للغيطانى عذر فى أن يقف فوق الأطلال ، فالمطلوب منه كفنان أن يبنى قصراً من ركام الأطلال .

إن فقدان الرؤية التاريخية قد يصيب الشكل التاريخى فى مقتل ، وقد يحيله إلى بناء سامق يخلو من الحياة ، كبيت الوقف الذى يخلو من ساكنيه ، وتعبث فيه أشباح بلا أرواح . وقد يتحول الشكل التاريخى بسبب ذلك إلى شكل هزلى ، يخلو من الجدية ، ويشبه الروايات البوليسية ، التى لا تهدف إلا إلى خلق جو من الإثارة والغموض .

كان لابد من هذه الوقفة مع الرواية الأولى للغيطانى ، لنحلل ما لها من جانب الشكل التاريخى ، أو ما عليها من جانب الرؤية التاريخية ، وكانت هذه الوقفة لازمة ، لأن هذه الرواية قد وضعت الحجر الأساس فى بناء الشكل التاريخى . وهو أساس قد انعكس بعد ذلك ، سواء على مسيرة الغيطانى نفسه ، أو على من ساروا بعد الغيطانى فى طريق الشكل التاريخى .

أما أن هذه الرواية قد انعكست على مسيرة الغيطانى ، فتلك هى القصة التى نتابع فصولها منذ الآن :

فقد أصدر الغيطانى اثنتى عشرة رواية ، منذ سنة ١٩٧٤ م وحتى تاريخه (١٩٩٣ م) وهى تتوالى تاريخيا على النحو الآتى :

١ - الزينى بركات (١٩٧٤ م) .
٢ - الزويل (١٩٧٥ م) .
٣ - وقائع حارة الزعفرانى (١٩٧٦ م) .
٤ - الرفاعى (١٩٧٨ م) .
٥ - خطط الغيطانى (١٩٨١ م) .
٦ - التجليات : السفر الأول (١٩٨٣ م) .
٧ - التجليات : السفر الثانى (١٩٨٥) .
٨ - التجليات : السفر الثالث (١٩٨٧ م) .
٩ - رسالة فى الصبابة والوجد (١٩٨٧ م) .
١٠ رسالة البصائر فى المصائر (١٩٨٩ م) .
١١ - شطح المدينة (١٩٩٠ م) .
١٢ - هاتف المغيب (١٩٩٢ م) .

وهذه الروايات تستوحى القصص التراثى بمعظم تنويعاته المختلفة ؛ ما بين الأخبار

التاريخية ، والرسائل الأدبية ، والأدب الصوفى ، وأدب الرحلات ، وغير ذلك مما يوظفه الغيطانى داخل رواياته ، وتتداخل عنده هذه التنويعات ، بحيث لا نستطيع أن نصنف الرواية الواحدة فى خانة مستقلة ، ولكن من باب التسهيل العلمى ، يمكن أن نصنف الروايات السابقة ، فى ثلاثة محاور ، أو إذا أردنا أن نقترب من لغة الغيطانى فى ثلاثة مدارج ، هى :

١ ـ رواية الخبر التاريخى ، وتشمل : الزينى بركات ، وقائع حارة الزعفرانى ، خطط الغيطانى ، رسالة البصائر فى المصائر .

٢ ـ رواية الأدب الصوفى ، وتشمل : التجليات بأسفارها الثلاثة ، رسالة فى الصبابة والوجد .

٣ ـ رواية أدب الرحلات ، وتشمل : الزويل ، شطح المدنية ، هاتف المغيب .

أما رواية « الرفاعى » فلا نستطيع أن نصنفها فى محور من المحاور السابقة ، فهى من ناحية لا تتخذ الشكل التاريخى ، وهى من الناحية الأخرى أضعف رواياته فنيا ، لأنها مجرد تسجيلات لمراسل عسكرى فى حرب سنة ١٩٧٣ ، تميل إلى الرصد والتقرير ، ومن هنا فسوف نسقطها كلية من هذه الدراسة .

وكل محور من المحاور السابقة يحتاج إلى وقفة خاصة لأنه يضيف شيئا جديداً إلى فكرة الشكل التاريخى ، وتتعاون المحاور كلها فى تقديم صورة ، أطمع أن تكون كاملة ، عن عالم الغيطانى .

ـ ٦ ـ

مدرج أول : رواية الخبر التاريخى :

قد يكون مستغربا أن نضع رواية « الزينى بركات » فى محور واحد ، مع « حارة الزعفرانى » و « خطط الغيطانى » و « رسالة البصائر » ، فراوية الزينى بركات تتخذ من العصر المملوكى مسرحا ، أما الأخريات فهى تدور على أرض الواقع .

ولكن هذا الاستغراب يزول إذا عرفنا أن الروايات الأخر تتخذ من التاريخ مسرحا ، مثلها مثل الزينى بركات ، فعلى الرغم من مظهرها العصرى ، إلا أن المؤلف لا يصور حارة معاصرة بالمعنى الواقعى ، الذى يحلل الشخصيات ، ويتابع تطورها النفسى ،

ونموها العاطفي والعقلي ، كما كان يفعل نجيب محفوظ في ثلاثيته ، التي تستعرض نماذج بشرية متنوعة ، ان الحارة في الزعفراني وفي الخطط هي حارة تاريخية ، يغرم المؤلف بوصف آثارها التاريخية ، ويحولها إلى نموذج لتاريخ معاصر ، يمكن أن ينطبق على كل حارة في مصر .

ونستطيع أن نقول بعد ذلك إن رباعية الغيطاني : الزيني بركات ــ حارة الزعفراني ــ خطط الغيطاني ــ رسالة البصائر ، تتوالى تاريخيا على تعميق لحظة الهزيمة ، التي تمثلت صورتها العسكرية في نكسة سنة ١٩٦٧ م ، وتحلل تلك اللحظة فترتد بها إلى جذورها الأولى ، أو تقف عند ملامحها الآنية ، أو تشير إلى نتائجها المستقبلية .

فرواية الزيني بركات تركز على الجذور التي أدت إلى الهزيمة ، ومن هنا سر اهتمامها بالبصاصين وعلومهم ومؤتمراتهم ، وبجو القتل والتعذيب ، واستعراض الشخصيات التي تسلطت عليها شهوة الحكم ، فانطلقت كالذئاب الضارية ، وقد أدى كل ذلك إلى لحظة الهزيمة ، ووقوع مصر تحت سيطرة المحتلين .

ورواية حارة الزعفراني تصور مصر بعد الهزيمة ، وقد أصابها طلسم العجز ، فتوقفت عن ممارسة أى شئ حتى الجنس ، ووقعت تحت سيطرة « الشيخ عطية » ، فأخذ يديرها بطريقة تتفق وهواه ، وخلال مجموعة من البصاصين الذين يروجون لمعتقداته ، ويدفعون الحارة كلها نحو الاستسلام ، وتكون النتيجة عقدا نفسية واحساسا بالدونية من ناحية ، أو إحساسا بجنون العظمة من الناحية الأخرى .

إن شخصية حسن أنور هي شريحة معبرة عن تلك الحارة ، وقد يخيل للقارئ للوهلة الأولى أن المؤلف قد أسرف في تحليل تلك الشخصية ، فأورد عنها أخبارا كثيرة تواردت في صفحات متناثرة (مثلا ص ٦٢و ٩٨) ، وعقد لها فصلا كاملا تحت عنوان « ملف خاص لتفصيل أحوال حسن أنور » ، امتد من ص ٢٣٤ إلى ص ٢٤٩ ، مما يجعل هذه الشخصية وحدها يمكن أن تتحول إلى رواية مستقلة . وقد يصل القارئ بسبب ذلك إلى نتيجة مؤداها . أن التحليل النفسي لهذه الشخصية جعلها تفلت من ميدان الشكل التاريخي ، وتقع تحت سيطرة الرواية الواقعية ، التي تميل إلى تحليل الشخصيات ، والتجسس على نوازعها الداخلية ، والكشف عن عقدها ، مما نراه شائعا في جيل الرواد ، وخاصة عند محمود طاهر لاشين في « حواء بلا آدم » ، ومحمود تيمور في « نداء المجهول » .

كل هذا يمكن أن يتوارد عند الوهلة الأولى ، ولكن بعد التدقيق يكتشف القارئ أن هذه الشخصية غير منفصلة عن المجرى العام للرواية ، فهى شريحة معبرة عن حارة الزعفرانى بعد الهزيمة ، وجنون العظمة عنده هو الوجه الآخر للإحساس بالإحباط والدونية ، فالتفصيل إذن فى أخبارها هو تفصيل عن الحارة كلها .

والمؤلف منذ الصفحات الأولى فى روايته « خطط الغيطانى » ، يصرح بأنه يعنى بذلك مصر « أعلم أن الله خير حافظ ، جعل الخطط متوسطة الدنيا ، فسلمت من الحر الشديد والبرد القارس ، طاب هواؤها ، وضعف قيظها ، ورق بردها » ، والرواية تصور الخطط ـ مصر فى السنوات التالية للهزيمة ، وتكشف عن نتائج العنف المتمثلة فى ظهور جماعة الخلاوى .

وتتابع « رسالة البصائر » نتائج الهزيمة ، وقد تمثلت فى هجرة المصريين من بلادهم ، وتتابع أمثلة من هؤلاء المهاجرين فى الخليج واليونان ولندن ، وهم يمارسون حياة أقرب إلى العدم والفاقة ، ثم يعودون إلى بلادهم ، إن عادوا ، بروح تدمر كل شئ حتى أصحابها .

ونستطيع أن نقول بعد هذا الاستعراض القصير : إن رباعية الغيطانى هى امتداد تاريخى لثلاثية نجيب محفوظ ، وإن كانت تختلف عنها فى الرؤية .

ثلاثية نجيب محفوظ تصور مصر فى فترة الثلاثينيات والأربعينيات ، أما رباعية الغيطانى فهى تصور مصر فى فترة الستينيات والسبعينيات .

ولكن الرؤية تختلف لأن الواقع التاريخى اختلف .

كانت مصر فى الثلاثينيات والأربعينيات متماسكة ، وتعرف طريقها ، وكان أبناؤها يحبون الاستقرار ، ولا يبغون لبلادهم بديلا، ويرون فى الغربة إهانة ، لأن « من خرج من داره قل مقداره » كما تقول عجائزهم . وكانت مصر فى تلك الفترة تعج بتيارات ثقافية مختلفة ، وأحزاب سياسية مختلفة ، حقا ، هى تيارات مختلفة وأحزاب مختلفة ، ولكنه الاختلاف الذى يعمق ويغنى السيرة ، وليس لاختلاف الذى يفرق ويعوق المسيرة . وكان كل شئ يخضع لقدر متعارف من الأخلاق والتقاليد .

وجاءت ثلاثية نجيب محفوظ لتصور تلك المرحلة التاريخية ، وخلال ذلك الشكل التقليدى الواقعى ، الذى يرصد التيارات الفكرية والسياسية المختلفة ، ويصور نماذج من الشخصيات المختلفة ، قد تكون هناك شخصيات شاذة أو منحرفة ولكن بجانبها شخصيات

أخرى طيبة ، وتضحى من أجل المجموع ، وكل الشخصيات مرسومة بعناية ، وكل شئ فى موضعه ويخضع لعقل منظم ، والكل يتحركون فوق أرض الحارة ، التى تمثل حقيقة جوهرية ، هى الباقية وكل من عليها فان ، ومن يخرج عنها حتى إلى شارع آخر ، سرعان ما يثوب ويعود ، تحتمل أخطاء الجميع ، فالكل أبناؤها ، تحنو على المريض والضعيف ، وعلى التائب والمسئ ، وتترقب عودة الغائب ، وتتمسك بآل البيت ، وتعتصم برصيدها المخزون ، المتمثل فى الإيمان والرضا بالقضاء والقدر ، وتتقبل الموت ، وتندفع نحو التضحية ، وتؤمن بأهداف وطنية ودينية ، وتقاوم الاستعمار والدخيل .

وتجهض تلك اللحظة التاريخية التى صورها نجيب محفوظ ، وتفرغ حمولتها التى كانت تحفظ عليها التوازن ، وتأتى الهزيمة العسكرية فتغير كل شئ ، وتقع مصر تحت لحظه تاريخية أخرى مختلفة تماما ، لم تعد هناك قيمة ما ، إن كلمات مثل الوطن والأهل والأرض تفقد معانيها ، وتصبح الخطط أرضا طاردة ، يسعى أبناؤها للخروج منها بكل الوسائل ، ثم يعودون إليها إما مرضى أو موتى أو بروح مدمرة .

وامتلأت بشخصيات مثل الأستاذ تهدم وتقتل ، وبقدر قدرتها على التخريب تكون مزلتها فى إدارة البلاد .

ويصور الغيطانى تلك اللحظة التاريخية ، وتأتى كل شخصياته مريضة ومتداعية . تتحرك فوق أرض غير ثابتة ، ولم يعد هناك معنى لكلمة مثل الانتماء ، فقد فقدت الكلمات معانيها ، وأصبح الانحراف هو القاعدة .

إن القارئ لرباعية الغيطانى يحس بأن هناك دورا تتداعى ، وأعمدة تتهاوى ، وحجارة تتناثر ، وأرضا تسوخ ، وحجارة تتناثر ، وأرجلا تهتز ، وبوما تنعق .

وقد وقع الغيطانى أسير تلك اللحظة التاريخية ولم يفارقها ، وجاءت رباعيته رصداً للخراب ووصفا للأطلال .

تنتهى رواية « الزينى بركات » والرحالة البندقى يرصد لحظة الهزيمة والانكسار ، وبأسلوب مأساوى حزين .

وتنتهى « حارة الزعفرانى » وقد انتصرت تعاليم الشيخ عطية ، وأصبح كل من فى الحارة « مخصيا » لا يستطيع الإنجاب ولا الممارسة .

وقد خيل لى أن الغيطانى سوف يتبنى حركة « الخلاوى » فى خططه ويجعلها

رمزا للخلاص ، ولكن سرعان ما ذابت تلك الحركة ، وأصبحت أقرب إلى تشجيع الجسم المريض منه إلى مقاومة الجسم السليم ، وتأتى النهاية تحت عنوان « سياحة الفناء » لتؤكد هذا المعنى ، وفى جمل قصيرة كأنها نقرات الندابة :

« تصفق أيد ، يضيع صوت الهاتف الخفى ، تدبدب أقدام ، تشخص عيون ، يصرخ رجل من أعاجم الخطط : يا أيام الكفاح عودى ، يندب آخر أيامه فى الخطط ، يزعق ثالث : الغواث ، الغواث ، الغواث » .

وتنتهى رسالة البصائر لتتحدث عن المصائر ، التى انتهت إليها الأحوال ، بأسلوب جنائزى ، يبكى على الأطلال ، ويستسلم للواحد القهار ، فكل من عليها فان :

« ولكن فى البدء ليس لنا خيار ، كذا فى الانتهاء ، فما شاء الله كان ، منه نستمد العون ، فسبحان من لا يدركه التبديل ، العليم بأحوال العباد ، هو حسبنا الله ونعم الوكيل » .

هكذا كل نهاية ، وهكذا كل بداية ، وهكذا كل شاهد داخل هذه الرباعية ، يصيح بين الأعمدة المهدمة .

٦ ـ ١

لم يكن الغيطانى ممن يتأولون التاريخ ، ويحملونه بقدر كبير من الفلسفة تخرج به عن مجراه . كما فعل الكثيرون من أصحاب الرواية التاريخية ، ممن يتخذون من التاريخ « مشجبا » للقضايا الفلسفية ، والتأويلات الذهنية .

وهو يتخلص من كل عنصر فلسفى أو صراع ذهنى ، ولديه حساسية كبيرة فى التخلص من هذا الجانب ، فما إن تكون الفرصة مواتية لتتحول إحدى الشخصيات إلى رمز فلسفى ، حتى يسارع فيفرغها من كل رمز . إن حكاية مثل حكاية « النزيف » فى « رسالة البصائر » تعطى فرصة لكى يتحول هذا النزيف إلى رمز فلسفى ، قد يصل به إلى حد عبثى ، يشبه رأس الجمل فى إحدى قصص يوسف إدريس ، أو غصه روكانتان فى رواية سارتر . ولكن الغيطانى يوقف نفسه ولا ينساق مع تيار الرمز ، ويكتشف القارئ أن هذا النزيف بسبب أحداث تاريخية ، يحكيها المؤلف دون فلسفة ولا رمز ، وكأنه يورد واقعة من وقائع ابن إياس ، يسوقها للعظة والاعتبار .

وكل ما فعله الغيطانى هو بعض التأملات ، التى تتناثر خلال روايته ، والتى تأتى أحيانا عن طريق الحكمة ، وأحيانا ثانية عن طريق العظة والخطبة ، وأحياناً ثالثة على

هيئة بيان أو مرسوم أو اقتباس . وكل هذا يتناسب مع مفهوم الشكل الأصيل كما سبق أن شرحناه ، وهو مفهوم لا يوغل فى فلسفة ولا يتعمق صراعا ، وكل هذا يبرر موقف المباشرة وعلو الصوت وتقديم النصيحة ، مما نراه شائعا فى روايات الغيطانى .

والغيطانى لا يلجأ إلى الشكل التاريخى ، كمجرد حليه تجارى التيار العام ، وتقف عند العنوان ، أو عند البداية ، أو عند النهاية ، ثم يأتى كل شئ بعد العنوان ، وفيما بين البداية والنهاية ، على نسق ثقافى ، وبأسلوب المثقفين ، وقضايا المثقفين .

نجيب محفوظ فى « رحلة ابن فطومة » . ليس له من الشكل التاريخى ، سوى العنوان والبداية والنهاية ، فهو فى البداية يذكر انه عثر على مخطوطه ، ثم تأتى رحلته بعد ذلك متسقة متسلسلة ، تخلو من رائحة التاريخ ، ومن لغة المخطوطات ، ويحس القارئ أنه يعيش فى جو نجيب محفوظ أكثر مما هو يعيش فى جو المخطوطات ، بما فيها من لوازم لغوية وأسلوبية ، حتى تأتى النهاية فتذكره بالبداية وبأن المخطوطة قد انتهت .

ولكن الغيطانى لا يقف عند البداية أو النهاية ، إنه يتجاوزهما إلى عناصر كثيرة ، تتسرب إلى كل حنية من حنايا رباعيته ، حتى إلى المفردة اللغوية ، فهو يميل إلى الاستطراد ، ويعتمد على الوصف ، ويلجأ إلى الحكمة والاقتباس ، وهو يخلط الشعر بالنثر ، ويوظف الراوى ، وهو ينثر الحكايات التاريخية حول الغلمان والجوارى والمتع الحسية ، وهو يستخدم لوازم الكتب التاريخية ، ويحيى الأساليب القديمة .

وبعد ذلك كله أو قبل ذلك كله ، فإن الغيطانى قد كسر حدة الزمن التسلسلى ، ورأينا أن رواية « الزينى بركات » تتحرك خلال زمن تراكمى ، تتداخل فيه الأحداث وتتقاطع ، ثم تتحرك على هيئة عنقودية ، وهذه الفكرة قد تنامت بصورة أقوى فى بقية الرباعية ، فلم تعد الحركة تتم خلال شخصيات مثل على بن أبى الجود والزينى بركات وغيرهما ممن يشكلون رواية الزينى بركات ، وتتداخل مصائرهم ، أما الحركة فى بقية الرباعية فهى حركة مجموعات ، والتداخل لا يأتى على المستوى الفردى ، بل على مستوى مجاميع ، أو ما يسميه بالخطط فى رواية « خطط الغيطانى » ، أو ما يسميه بالملفات فى حارة الزعفرانى ، أو السور أو الحى أو المنطقه فى « خطط الغيطانى » أيضا ، وغير ذلك من تسميات تعمق من فكرة العنقودية ، وتحيل الرواية إلى خانات متداخلة ومتشابكة وكأنها فى خلية من خلايا النحل ، تسيطر عليها فكرة المجموعة .

وربما كان هذا هو السبب ، الذى دفعنا إلى أن نتحدث عن « حارة الزعفرانى »

و « خطط الغيطانى » و « رسالة البصائر » وكأنها روايات تعتمد على الخبر التاريخى ، على الرغم من موضوعها المعاصر ، الذى يحلل عناصر الهزيمة بعد نكسة سنة ١٩٦٧ م . لأن الغيطانى فى هذه الروايات حاكى كتب التاريخ بكل لوازمها اللغوية والأسلوبية ، مما جعـل الواقع المعاصر يحمل بصمة التاريخ ، وجعل هذه الروايات الثلاث لا تختلف عن « الزينى بركات » التى تنطلق من بداية العصر العثمانى .

ـ ٧ ـ

مدرج ثانٍ : رواية الأدب الصوفى :

استطاع الغيطانى أن يفجر إمكانات الشكل التاريخى ، وأن يوظف ما فيه من قدرة على التنويع . وقد يخيل للناقد منذ الوهلة الأولى أن الغيطانى قد التزم قالبا صارما ، صار كاللازمة لا يستطيع التخلى عنها ، سواء كانت روايته عن الأخبار التاريخية ، أو الصوفية ، أو أدب الرحلات . ولكن عند التدقيق يكتشف أن هذا الشكل يتخذ صورة فى الأخبار التاريخية يختلف عنها فى الأدب الصوفى ، أو فى أدب الرحلات ، وبذلك أمكن للغيطانى أن يعزف على « التنويعات » التى يتيحها التراث القصصى . وهى تنويعات تتخذ صورة فى كتب التاريخ ، وثانية فى الأدب الصوفى ، وثالثة فى أدب الرحلات ، ورابعة فى المقامات .

فالشكل التاريخى فى الأخبار التاريخية يتخذ صورة تختلف عن الشكل التاريخى فى الأدب الصوفى ، وذلك لاختلاف زاوية الرؤية عند كل .

فهو فى الأخبار التاريخية ، يتابع الأحداث فى صورتها الواقعية ، سواء كانت فى الماضى (الزينى بركات) ، أو كانت فى الحاضر الذى ينظر إليه الغيطـانى وكـتاريخ . (وقائع حارة الزعفرانى) ، وهذا الاقتراب من الواقع يتيح للفنان رؤية تفصيلية دقيقة ، أما الشكل التاريخى مع الأدب الصوفى ، فإن الغيطانى ينظر فيه إلى الواقع من مسافة بعيدة ، قد تكون وهو يسبح فى الخيال مع الملائكة والمريدين ، ومن هنا تختفى الملامح فى بحر نورانى ، وبين شخصيات كطيف أثيرى .

وقد ألقت هذه الزاوية من الرؤية بصداها على مستويات عديدة من الرواية ، فاللغة مع رواية الأخبار التاريخية تأتى دقيقة أرضية تشبه التقارير التى توضع فى الملفات ، بينما هى فى رواية الأدب الصوفى تأتى مريشة ، تشبه الشطحات الصوفية . والحدث فى رواية الأخبار التاريخية يتراكم ويتزاحم ، وهو فى رواية الأدب الصوفى قليل يغرق فى تهويمات

أو فى تيار شعورى .. والشخصيات مع رواية الأخبار التاريخية تأتى واضحة ، وبعضها يقع في منطقة التحليل النفسى كما نرى فى شخصية حسن أنور ، بينما هى فى رواية الأدب الصوفى تسبح فى فضاء أثيرى ، وتعايش الأرواح أكثر مما تعيش فى الحياة ، وغير ذلك من لمسات ترسمها ريشة فنان مدرب يستطيع من خلالها أن يرسم صورة هنا تختلف عن الصورة هناك ، وأن ينقذ الشكل التاريخى من أن يتحول إلى قالب سابق على التجربة ، ثم يلقى عليها فيحتويها ، ويحرمها من أن تشكل نفسها بنفسها .

وإذا أردنا مثلا توضيحيا على ذلك ، فإننا نلتمسه فى الموازنة بين رواية « رسالة البصائر فى المصائر » وهى من نوع الروايات التى تعتمد على الأخبار التاريخية ، وبين مقام الاغتراب فى الجزء الثانى من رواية « التجليات » ، وهى من نوع الروايات التى تعتمد على الأدب الصوفى .

والموازنة هنا مبررة على أساس أن كلا منهما تتابع موضوع المصريين ، الذين تركوا مصر عقب النكسة ، وهاجروا إلى بلاد بعيدة ، سواء كانت هذه البلاد من دول النفط أو من دول أوروبا . فالموضوع واحد ، ولكن الرؤية هنا تختلف عنها هناك ، مما يلقى بظلاله على سير الروايتين ، فرسالة البصائر تتزاحم فيها الشخصيات . ويتابع المؤلف هذه الشخصيات حتى مصائرها ، ثم يقدمها عبرة لأولى البصائر . أمام مقام الاغتراب فإنه يلمس هذا الموضوع من فوق ، ويقدم بعض الأمثلة خلال سطور قليلة ، لتضيع ملامح الشخصيات فى جو مشحون بالأسى والوجوم .

٧ ـ ١

مال الأدب الصوفى إلى استخدام شكل الرحلة من الأرض نحو السماء . وتأصل هذا الميل بصورة لافتة ، سواء عند الأدباء العرب أو الفرس أو الترك ، أو غيرهم ممن تأثروا بالحضارة العربية الاسلامية إذ اكتشفوا أن هذا الشكل يتيح امكانية التخلص من الجاذبية الأرضية ، والتهويم بين الأفلاك مع الشطحات الصوفية .

وهذا الشكل يضرب بجذور عميقة إلى العصر الجاهلى ، فقد كان العرب فى تلك الفترة يمرون بما يسميه علماء الكلام بمرحلة الإرهاص ، وهى من نوع المراحل التى تسبق التغييرات الكبيرة ، ويكون المجتمع فيها فى حالة مخاض انتظارا للجديد ، ومن هنا كثرت الأخبار فى هذا العصر عن الكهنة والعرافين ، الذين كانوا يستعينون بالجن لكى يتلصصوا على أخبار السماء .

ثم جاء الإسلام وتجاوز مرحلة الإرهاص ، ووضع المجتمع فى غايات محددة ، وبعث الله على الشياطين والجان شهابا رصدا كما ذكرت سورة الجن ، ومنعتهم من التلصص على أخبار السماء ، حتى لا يختلط الحق بالزيف ، ولا أخبار الشياطين بأخبار الوحى .

ثم كانت رحلة الإسراء نحو المسجد الأقصى ، وبعدها رحلة المعراج نحو السموات العلا حتى سدرة المنتهى ، وعاد النبى صلى الله عليه وسلم وقد امتلأ يقينا بعد أن رأى آيات ربه الكبرى .

جاءت رحلة الإسراء والمعراج فى ظروف نفسية قاهرة ، وفى عام الحزن الذى فقد فيه صلى الله عليه وسلم زوجه الحنون وعمه الشفوق . وتكاثفت عليه قوى الظلام ، فكانت هذه الرحلة تطهيرا لقلبه ، عاد بعدها ليتجاوز مرحلة الأحزان ، إلى مرحلة العزم واليقين .

وبعد ذلك تنقل هذا الشكل فى ميادين كثيرة ، وتحول إلى قالب يستجيب لموضوعات عديدة . قد تكون لغوية (رسالة الغفران) ، أو أدبية (رسالة التوابع والزوابع) ، أو فكرية (رسالة الخلود لمحمد إقبال) ، أو تاريخية (مأساة واق الواق للزبيرى) أو صوفية (تجليات الغيطانى) .

وهذا الشكل فيما أرى يعكس فكرة الوسطية فى الخيال العربى . وهى فكرة ـ كما حددتها فى الكتاب الثانى فى فصل الفن ـ تجمع بين العالمين : عالم الحقيقة وعالم الخيال دون أن يطغى أحدهما على الآخر .

وقد تجسدت هذه الفكرة عن طريق التشبيه بنوع خاص ، وهو عنصر يولع به العرب كثيرا كما سبق أن ذكرت فى فصل الأدب ، ربما بسبب أن التشبيه يجمع العنصرين : عالم الحقيقة (المشبه) ، وعالم المجاز (المشبه به) ، وعن طريق رابطة وهى أداة التشبيه ، سواء كانت مذكورة أو محذوفة .

وقد جاء شكل الرحلة بين الأرض والسماء قريبا من هذا المفهوم، فهى رحلة تجمع بين العالمين : عالم الواقع وعالم ما وراء الواقع .

ومن هنا كانت الرابطة تلعب دورا أساسيا فى هذا الشكل ، لأنها دائما تذكرنا بوجه الشبه ، أو بالصلة بين العالمين ، وقد تكون الرابطة معراجا من فضة ، أو معراجا من كلمات يصعد بها صاحبها نحو السماء ، كما هو الحال فى رسالة الغفران ، التى تحولت فيها رسالة ابن القارح إلى معراج صعد عليه أبو العلاء ، وهو يبدأ رحلته نحو

السماء ، وقد تكون الرابطة شيخا أو مرشداً يقوم بدور الدليل .

على أى حال حمل هذا الشكل معه ظروف نشأته ، ورؤية حضارته . لأن الأشكال الفنية ليست هى قوالب مصنعة فى مصانع جاهزة ، بل هى تطور تاريخى وحضارى ، يتشكل خلال رؤى دلالية وفنية ، وتظل هذه الرؤى مصاحبة له ، حتى لو انتقل إلى بيئة أخرى فإنه يحمل معه ظروف نشأته الأولى . فالأشكال القصصية الحديثة ، مثلا ، وفدت إلى البيئة العربية من عالم الغرب ، وجاءت تحمل معها ظروف نشأتها ورؤاها الحضارية ، ولم يستطع المبدعون العرب أن يفلتوا من ذلك ، وكل ما استطاعوه هو عملية توفيقية بين المضمون العربى والشكل الأوروبى ، كانت نتيجتها لصالح الغالب على حساب المغلوب .

وشىء من هذا يمكن أن نقوله عن شكل الرحلة نحو السماء ، فقد نشأ هذا الشكل فى بيئة عربية ، وحمل معه ظروف نشأته ورؤاه الحضارية ، وقد انتقل إلى الحضارة الأوروبية ، وظهر فى صورة واضحة فى كوميديا دانتى ، ولم تفلت هذه الكوميديا – كما أثبت علماء الأدب المقارن – من ظلال هذا الشكل فى ظروف نشأته الأولى .

وفى موازاة الرحلة من الأرض إلى السماء ، تمت رحلة أخرى عكسية من السماء إلى الأرض ، وتقوم على رجل ميت من العالم الآخر ، يبعث حيا من جديد فى عالم الأرض ، ويقوم بمقارنة بين العالمين ، كما نرى فى الباشا فى مقامات المويلحى ، أو فى أهل الكهف عند توفيق الحكيم ، أو فى عودة أبى العلاء المعرى عند المنفلوطى ، أو عودة نوح عند محمود طاهر لاشين .

وسواء كانت الرحلة من الأرض إلى السماء ، أو من السماء إلى الأرض ، فإنها تنتمى إلى هذا الشكل الذى يجمع بين العالمين ، ولكن الرحلة من الأرض إلى السماء فى صورتها التطبيقية تجنح نحو التهويم ، بينما نجد الرحلة من السماء إلى الأرض تجنح نحو نقد الواقع ، فالأمثلة التطبيقية التى أشرنا إليها كلها تجعل الميت بعد أن يبعث حيا ينقد ويقارن ويقوم ، وذلك باستثناء « أهل الكهف » التى وقعت تحت قبضة القضايا الذهنية .

والغيطانى استخدم هذا الشكل فى وجهيه المتوازيين ، فهو فى مجموعته الأولى « أوراق شاب » يجعل ابن إياس يعود إلى الأرض ، ويرصد التغييرات الجديدة فى المجتمع المصرى بعد نكسة سنة ١٩٦٧ ، وهو فى تجلياته يقوم برحلات عديدة نحو السماء ،

ويعايش تهويمات كثيرة تطغى على الأحداث الواقعية . بل إنه في تجلياته يجمع بين الرحلتين ، فهو فى بعض مقاماته أو أحواله أو أسفاره ، يرحل نحو السماء ، ثم يعود إلى الأرض ، ليبدأ رحلة أخرى ، ثم يعود منها ، وهكذا فى حركة دائرية مقفله ، سنشرحها بعد قليل .

٧ـ٢

كانت هذه المقدمة عن تطور شكل الرحلة من السماء أو إليها ، وكانت بطبيعة الحال قصيرة ، لأن هذا الشكل كنتاج أدبى يحمل رؤية حضارية ، يحتاج إلى رسالة جامعية تتابعه فى مسيرته التاريخية ، وفى دلالاته المضمونية ، وفى رؤاه الفنية .

ولكن هذه المقدمة كانت ضرورية لتقويم تجربة الغيطانى فى تجلياته الذى يحاول بأجزائه الثلاثة أن يوظف إمكانات الأدب الصوفى .

وتأتى تجربة الغيطانى مع هذا الشكل بعد مسيرة طويلة لمفكرين قبله هذا الشكل لأفكارهم اللغوية والأدبية والفلسفية والصوفية ، بل يأتى أيـ طويلة للغيطانى نفسه ، إذ أن تجلياته تمثل الرواية السادسة بعد خمس بعد أن كتب قصته القصيرة « عودة ابن إياس » سنة ١٩٦٩ م .

وهنا التحدى الأكبر لكى يبدأ الغيطانى من حيث انتهى الآخرون ، ولكى يتفوق على نفسه بعد رحلة طويلة صاحب فيها هذا الشكل منذ سنة ١٩٦٩ م .

ولكن الغيطانى لم يثبت كثيرا أمام هذا التحدى ، فوقع تحت قبضة « الذاتية المفرطة » فلم يتفوق على نفسه ، ولم يبدأ من حيث انتهى الآخرون .

أراد الغيطانى أن يكتب له سيرة ذاتية ، فاتخذ من الشكل التاريخى قالبا لهذه السيرة .

وهنا برز التناقض الرهيب الذى مس التجليات فى بنيتها الأساسية .

السيرة الذاتية تركز بحكم طبيعتها على حياة الكاتب الذاتية ، وتشير إلى المعالم التى يراها الكاتب ذات دلالة فى مسيرته الخاصة . وقد يمس الكاتب خلال سيرته الذاتية بعض القضايا الاجتماعية أو الفلسفية ، ولكن دائما تكون نقطة البداية من الذات ، ودائما يتطرق الكاتب إلى ما هو خارج الذات عن طريق الذات .

أما شكل الرحلة نحو السماء فهو قد تقلب على أيدى الصوفيين ، حتى استقر فى قالب يخرج فيه الكاتب عن ذاته ليفنى فى الوجود الكلى ، إن الصوفى هنا لا تعنيه

سيرة حياته ، ولا الوقوف عند معالم ذاتية ذات دلاله على شخصيته . إنه مشغول بقضايا ميتافيزيقية كبيرة ، يتجاوز فيها الواقع إلى ما هو وراء الواقع .

وهناك كان التناقض فى تجليات الغيطانى . إن أحداثا يومية عابرة ، وإن شخصيات يصادفها فى حياته لا تختلف عن الملايين ممن تمتلئ بهم الأرض ـ يخلع عليهم ثوب الجلالة ، ويحولهم إلى أقطاب يتحكمون فى سير الكون ، وهنا يبدو الأمر مضحكا وكأننا إزاء « سلاطين الحسين » ممن يمتلئ بهم هذا الحى العريق ، يلبسون ثياب غيرهم ، ويتكلمون بلغة الأباطرة والسلاطين .

خذا مثلا هذا العنوان الكبير « حال الجهات الأربع » فى الجزء الثالث من التجليات ، إنه يتحدث عن الجهة الجنوبية ، والجهة الشمالية ، والجهة الشرقية ، والجهة الغربية ، ويضع أمام كل جهة آية من القرآن ، وقد يوحى هذا من الوهلة الأولى أننا إزاء حالات من أحوال الصوفيين ، ممن يكسرون حدود الزمان والمكان ، ويحلقون فى الجهات الأربع ، ويعايشون الحياة الأثيرية بكل ما فيها من خروج عن المألوف ، وتأتى مقدمة هذا الحال فتمهد لهذا الشعور : « قبل إيغالى فى هذا الحال تجب الإشارة إلى أن حال الفوت ما زال غالبا مسيطرا ، إنه فى موقع المجرة بالنسبة لشموسها ، أو الشمس التى تأسر كواكبها ، وتشدهم فى دوران أبدى إليها » ، إنها مقدمة تنتمى إلى الشكل الأثيرى أكثر مما تنتمى إلى واقع الحياة اليومية ، ولكن القارئ يصاب بالدهشة اذ يكتشف أنه يعنى بالجهات الأربع ، تلك الجهات التى تحيط بغرفته الصغيرة فوق السطح ، كدورة المياه فى الجهة الجنوبية ، والأسطح المجاورة الجهة الشرقية ، وغير ذلك من معالم لا تتناسب مع هذا الجو الصوفى ، ولا مع التمهيدات التى يبدأ بها كل جهة من جهاته الأربع .

وقد يقال إن هذه الاشارات ذات دلالة نفسية عند الغيطانى ، وقد صرح هو بذلك ، فقال فى أول الجزء الثانى : « أعرف أنها لحظة لا تعنى شيئا عندكم ولكنها بالنسبة لى عمر ومعنى وهوى ، فاحتملونى ولا تملونى » ، ولكن كل ذلك لا يعنى شيئا ، فالكاتب لا يكتب لنفسه ، ولكن يكتب من خلال عقد بينه وبين القارئ ، يتفقان فيه بنية مسبقة ، على أن يتعاملا مع قضايا مشتركة ، وإن كل ما هو خارج عن هذا الإتفاق ، أمر من خصوصية طرف ، ولا يهتم به الطرف الآخر .

٣ ـ ٧

وقد تحولت هذه الذاتية إلى أخطبوط يلقى بأذرعه ، على كثير من مظاهر الرواية

عند الغيطانى ، نقف بنوع خاص عند ظاهرتين ، هما : ـ

١ ـ الحنين للماضى .

٢ـ الدائرة المقفلة .

٧ ـ ٤

الزمن الماضى أثير عند الغيطانى ، منذ مجموعته الأولى « أوراق شاب عاش منذ ألف عام » وحتى روايته الأخيرة « هاتف من المغيب » ، وكذلك ما بين مجموعته الأولى وراويته الأخيرة .

والقصة الأساس فى مجموعته الأولى ، والتى تحمل عنوان المجموعة ، يكتبها المؤلف عن حاضره ، ولكن بعد أن يحيله إلى أوراق بالية ، وإلى مخطوطة قديمة مضى عليها ألف عام ، وأصبح تاريخا يرويه الغيطانى كما هو « فيما عدا توضيحات بسيطة راعينا أن تكون فى أضيق الحدود » على حد قوله فى مقدمة القصة .

وروايته الأخيرة يدونها من يسمى « جمال بن عبد الله » بعد أن تمت أحداثها ، ويرويها عنه شاهد عيان « حتى تبقى التفاصيل لمن سيحل بعدنا ، فلا تذرى مع الذاريات ، إلى أن يقضى الله أمرا كان مفعولا » على حد قوله أيضا فى ثنايا الرسالة (ص ١٠) .

وبين المجموعة الأولى (١٩٦٩م) ، والرواية الأخيرة (١٩٩٢م) ، يسيطر الزمن الماضى على كتابات الغيطانى .

فرواياته التى كتبها عن التاريخ المعاصر ، لم يكتبها إلا بعد أن حوله إلى تاريخ ماض ، لا يختلف عن التاريخ المدون عند ابن إياس أو غيره. إن « حارة الزعفرانى » ، « خطط الغيطانى » ، لا يختلفان فى شئ عن « الزينى بركات » ، على الرغم من أنهما يتناولان أحداثا معاصرة ، لأن المؤلف ، كما سبق أن ذكرنا ، يحول هذه الأحداث المعاصرة ، إلى تاريخ لا يختلف عما جرى وقت دخول العثمانيين .

وأيضاً التجليات بأجزائها الثلاثة ، لم يكتبها المؤلف إلا بعد أن عاد من تهويماته ، وهو يؤكد ذلك منذ الأسطر الأولى فى الجزء الأول فيقول ! « فلما رجعت بعد أن لم أستطع صبراً ، وكيف أصبر على ما لم أحط به علما ، لما اكتمل إيابى ، فرغت إلى نفسى أستعيد وأسترجع » (٥/١) .

الماضى إذن هو الزمن الأثير عند الغيطانى ، ويعايشه بكل تفصيلاته ويقسمه إلى

مستويات ، فماضٍ قريب ، وماضٍ بعيد ، وماضٍ أبعد . فهو فى الجزء الثالث من التجليات يتحرك خلال مستويين من الزمن الماضى ، مستوى بعيد يعود فيه إلى ذكرياته عن أبيه ، ومستوى قريب يعود فيه إلى ذكرياته عن مدينة فاس .

والغيطانى لا يهتم بالحاضر إلا بعد أن يجمده ويحيله إلى ماض قريب . ففى التجليات يتحول الغيطانى إلى شخص بديل يعيش مع أسرة بديلة ، غير الغيطانى الذى نما وترعرع بين أسرته الأصلية ، وهو يبغى بذلك أن يوازن بين الماضى كما تمثله أسرته الأصلية التى كانت تعيش فى « مقام الوداد » ، وبين الحاضر بعد أن تشتت المصريون فى أقطار الأرض ، ولكنه لا يقوم بهذه الموازنة إلا بعد أن يحيل الحاضر إلى ماض ، إلى مجرد ذكرى يمكن أن يقارنها بذكرياته فى الماضى البعيد عن أسرته الأصلية .

وشيء مثل هذا يمكن أن نقوله عن روايته « الزويل » ، فهو يريد أن يعلق على حاضره ، وأن يدين ما فيه من مظاهر الرعب والفساد ، ولكنه لا يفعل ذلك إلا بعد أن يهاجر إلى أرض الزويل ، ويتحول الحاضر عنده إلى ماض ، يستحضره كذكريات وهو على الحدود فى الصحراء بعيدا عن العمران .

وقد أشرنا آنفا إلى أن أسرته الحقيقية كانت تعيش فى « مقام الوداد » ، ونحن نقتبس هذا التعبير من التجليات (٣ / ٥٣٤) ، لنشير إلى أن الجنة المفقودة التى يحن إليها الغيطانى دئما إنما تكون فى الماضى البعيد . فمقام الوداد هو مقام الأمن الذى كان يعيشه بين أسرته الحقيقية ، حينما كان طفلا فى ذلك الزمن البعيد ، بينما نجد حديثه عن أسرته البديلة ، التى تمثل الماضى القريب ، فيه الكثير من النفور والضيق بالتكلف .

وكانت النتيجة أن الغيطانى فى تجلياته لم يتحدث عن أسرته الجديدة (زوجه وأولاده) إلا قليلا . ولم يتحدث عن أصدقائه وزملائه وعمن هم فى مثل سنه إلا أقل القليل . إن الشخصيات التى يكثر من الحديث عنها غالبا ما تكون فى مثل سن والده ، وهو يضمر حبا عميقا ، وتقديرا قويا لمثل هذه الشخصيات ، ويرى فى زملاء أبيه صورة لأبيه .

إن الشخصيات الرئيسة الثلاث التى دارت حولها التجليات هى شخصية الحسين ، فشخصية أبيه ، فشخصية عبد الناصر . وهذا الترتيب الذى استخدمت فيه حرف « الفاء » التى تفيد التعقيب ، لم أخترعه من عندى ، ولكنى استوحيته من الصورة التى وردت فى التجليات (٢/ ٥) ، وقد وقف فيها الحسين فى الوسط ، وعلى يمينه أبوه ، وعلى يساره عبد الناصر .

وتتكرر هذه الشخصيات فى الأجزاء الثلاث ، وتدور حولها معظم الذكريات ، وتطفو على وجدان المؤلف فى مناسبات كثيرة ، وتتداخل فى مصائرها ودوافعها . ففى الجزء الأول يطفو على ذهنه لحظة خروج أبيه من القرية متوجها إلى مصر ، وقد ارتبطت هذه اللحظة فى ذهنه بخروج عبد الناصر معلناً الثورة ، وبخروج الحسين ثائرا على الباطل (١/ ١٧١) . وبعد ذلك بصفحات يجمع بين أبيه وعبد الناصر والحسين فى كربلاء يتأهبون للقتال ويتحدث عن أخبارهم التى أهملها المؤرخون (١٩٤/١) . وفى الجزء الثانى وتحت عنوان « الخرجات » (١٦٣/٢) ، يعيد المشهد نفسه ، فيتحدث عن خروج الحسين ، وخروج عبد الناصر ، وخروج أبيه .

إن هذا مثال واحد من أمثلة كثيرة ، يكرر فيها المؤلف الحديث عن الشخصيات الثلاث رغبة فى سرد الذكريات ، والانسياب مع الاستطرادات التى تضرب بعرق داخل نفسية الغيطانى ، وقد أدى هذا إلى أن ظاهرة التراكم عند الغيطانى ، قد انحرفت إلى ظاهرة التكديس .

ذكرنا من قبل أن خصوصية الغيطانى قد تبدت فى ظاهرة التراكم الزمنى ، فهو لا يسير فى خط واحد يتطور حتى الذروة ، وإنما يقطعه فى خطوط متوازية ومتقاطعة ، تمثل مستويات زمنية أخر يتداخل بعضها فوق بعض .

ولكن هذا التراكم قد ينقلب إلى التكديس ، وقد تكثر الاستطرادات والتداخلات ، فتجعل الرواية تنكمش على نفسها فى حركة مغلقة ، كما سنفصل بعد ذلك حين نتعرض لفكرة الدائرة المقفلة .

إن ما يذكره الغيطانى تحت عنوان « حقيقة » (١ / ٥١) ، هو عين ما يذكره تحت عنوان « بيان » ، أو عنوان « إشارة » دون اختلاف إلا فى العنوان .

وإن عناوين مثل « وصل فى فصل » (١ / ٩١) ، أو « وصل فى وصل » أو « وصل فى وصل فى فصل » هى عناوين متداخلة ، لا يضيف العنوان أى خصوصية ، يختلف بها عن غيره ، بحيث لو حذفنا عنوانا ، أو وضعنا عنواناً مكان الآخر لما أثر ذلك على بنية القصة . وإن « مقام الجوى (٢٠١/٢) » لا يختلف عن مقام الحزن . فالنبرة المسيطرة عليهما معاً هى نبرة الحزن ، مع الاختلاف فى الدلالة اللغوية بين الجوى والحزن .

وهكذا تتداخل العناوين والأمثلة والمقامات ، وتتكدس الذكريات ، حتى تصل الرواية إلى ثلاثة أجزاء ، تزيد على ٨٠٠ صفحة ، وهى فى حقيقة أمرها

بضعة ذكريات ، يمكن أن يقوم بها جزء واحد لا يزيد عن مائة صفحة ، فقط لو تخلصت الرواية من ظاهر التكديس .

٧ ـ ٥

تبدأ تجليات الغيطاني بتجليات الفراق فى السفر الأول ، وتنتهى بحال الوداع فى السفر الثالث . وهذا يعنى أن الغيطانى خلال ما يزيد عن ٨٠٠ صفحة يدور حول نفسه من الفراق إلى الوداع ، فالرواية تسلمه من أولها إلى آخرها ، ومن آخرها إلى أولها ، فى دائرة مقفلة ليس لها أول ولا آخر .

وهو أمر نستطيع أن نقتنصه بين سطور الغيطاني ، فهو يبدأ السفر الثالث فى تجلياته مجال الوداد ، وهو يمهد لهذا الحال بالحديث عن طفولته ، ولكن الطفولة عنده لا تعنى بداية قصة تتحرك ، ولكنها تعنى البداية والنهاية فى وقت واحد ، تعنى طلوع الشمس وغروبها معاً ، وهو يحشد من أجل هذا التعريف الكثير من الدلالات اللغوية ، وهو يستشهد على ذلك بالآية الكريمة **﴿ ومن نعمره ننكسه فى الخلق أفلا يعقلون ﴾** وهو ينهى هذا السفر بمقام الوداع ، وهو يصدره بالحديث عن الدائرة التى يلتقى طرفاها ، فيقول « صال عليّ زمني ، وكرّت أيامي ، فاستدلت الأمور إلى أصولها ، ودنت الغصون الأقاصى من جذوعها . قال الشيخ الأكبر : ما إن التقى طرفا الدائرة حتى حدث المحيط ، إذ يكتمل فإنما يدل على نقطة الدائرة التى أوجدها ، فالمحيط يحفظ النقطة علما : والنقطة تحفظه وجوداً ، أُمى كانت المحيط وأنا بمنزلة النقطة ، الإجابة فرع من السؤال ، والسؤال عويص ، منتهى الدائرة نقطة بدئها ، ينعطف الأول على الأخر ليتلاشى كل منهما » (٣ / ٧٨٤) .

وهذه الدائرة المقفلة تحيل كل مقامة من مقامات التجلى ، وكل حال من أحوالها إلى وحدة قائمة بنفسها . تأتى خاتمة « مقام الاغتراب » (٢ / ١٠٥) ـ من باب المثل ـ وقد طرد إلى الدنيا لا ليبدأ حياة جديدة ، ولكن ينتظر ليبدأ من حيث عاد ، فالمقام الذى يليه « مقام الضنا » يعود فيه إلى حالته الأولى ، ثم يليه « مقام القربى » ليعود إلى سيرته الأولى . وهكذا تتحول المقامات والأحوال إلى وحدات مقفلة ، تتكاثر فيها الرواية على نفسها ، كهذا النبات الفطرى الذى يتكاثر حول نفسه ، ويحمل فى داخله خصائص الذكورة والأنوثة معاً ، ويلقح نفسه بنفسه ، دون أن يحتاج إلى آخر خارج ذاته .

إن الدائرة المقفلة عند الغيطانى إنجاز ، يصل إلى حد الإعجاز ، فهى تجسيد للتجلى الصوفى فى معادل روائى ليم يسبق إليه من قبل .

يتهيأ الصوفى لحالة التجلى ، يكرر لفظ الجلالة (الله . الله ...) يهز رأسه فى حركـة يعودو أولها إلى آخرهـا ، وآخرها إلى أولها ، حتى يغيب عن حواسه ، فى سياحة سرمدية .

وهنا قيمة التكرار ، إنه ليس عجزا ولا مللا كما يخيل لهؤلاء الذين لا يفقهون ، إنه يعمل على إضعاف أدوات الحس ، وتفريغ اللغة من دلالاتها الأولى ، لم تعد مطلوبة من أجل ما تحمله من مضامين مسبقة ، حتى يصاب الشخص بالملل ، وهو يكرر هذه المضامين ، إن التكرار والحركة وهز الرؤوس يضعف من الإحساس المادى ، ويهيىء الشخص للغياب عمن حوله ، وانتظار أن تفتح الأبواب ، لكى ينطلق بلا حجب ، ولا مادى ، ولا معنى لغوى .

سورة الرحمن مثلا سياحة ملكوتية ، تتكرر فيا الآية الكريمة ﴿ **فبأى آلاء ربكما تكذبان** ﴾ ، وتسرع الأيات ، وبعضها يقصر حتى يصل إلى كلمة واحدة ، وتتوالى الآية الكريمة ، وتعمل علامة التثنية بما فيها من ألف ترتفع فى نبرتها ، ثم تعقبها نون كالإيقاع الأخير ، الذي يتكرر مع كل آية ـ تعمل على الاندماج فى ملكوت الله ، إن كل الأشياء المادية من لؤلؤ ومرجان ، وزبرجد واستبرق ، تتحول إلى معانٍ سماوية ، إن الـقارئ لا يشتهى هذه الأشياء ، ولكنه يرنو إلى الاستغراق فى حالة الجلالة ؛ حتى تأتى الآيـة الأخيرة ﴿ **تبارك اسم ربك ذى الجلال والإكرام** ﴾ ، فتذكره بأن التجلى قد بلغ غايته .

والقارئ يدور مع الغيطانى فى تلك الدائرة المقفلة ، يتحرك من أعلى إلى أسفل ومن أسفل إلى أعلى ، حتى يفقد حواسه ، ويصبح فى حالة سكر لا يفيق إلا ليبدأ من جديد ، وهنا سر المفردات التى تتوالى فى هذه الرواية عن التلاشى ، والغياب والفناء .

٧ ـ ٦

تتكون رواية الغيطانى من وحدات مستقلة ، وكل وحدة مقفلة على نفسها ، ويصبح من الصعب على الناقد أن يعرف فيما إذا كان هو أمام رواية أو مجموعة قصصية . خذ مثلا « الزويل » ، إن المؤلف تحت عنوان « صدر للمؤلف » يصفها بأنها مجموعة قصصية ، ولكن الناقد يمكن أن ينظر إليها كرواية ، تدور حول وحدات مستقلة ،

ويجمعها موضوع « الزويل » كرابطة تربط بين هذه الوحدات . وخذ مثلا ثانيا مجموعته الأولى « أوراق شاب » ، تتكون من خمس قصص قصيرة ، ويمكن للناقد أن ينظر إليها كرواية من وحدات مستقلة ، تصور جو الهزيمة الذى أحاط بمصر عقب النكسة .

وفى ظنى أن الغيطانى أقرب إلى روح القصة القصيرة منه إلى الرواية ، فبعض رواياته تبدو تفصيلا لبعض المواقف القصيرة . إن روايته « رسالة فى الصبا والوجد » هى تطوير لحكايات قصيرة فى التجليات عن الصعود عن طريق المرأة من المادة إلى عالم الحقيقة .

ومجموعته الأولى « أوراق شاب » حملت البذور الأصلية ، لكثير مما جاء فى رواياته ، أن قصته « هداية الورى لبعض مما جرى فى المقشرة » عن أيام السجن التى فصلها بعد ذلك فى روايته « التجليات ». وقصته « أيام الرعب » تقدم الأساس لما جاء بعد ذلك فى حارة الزعفرانى وفى الخطط . وقصة « كشف اللثام عن أخبار ابن سلام » تقدم ما جاء بعد ذلك فى الزينى بركات ، فهى عن الفترة نفسها ، وقد ورد فيها ذكر الزينى بركات ، الذى اتخذته الرواية بعد ذلك بطلا لها . بل إن هذه القصة القصيرة قد أدت ما غفلت عنه الرواية ، إذ حولت ابن سلام إلى بطل خلقه الشعب المصرى ، لكى يقاوم واقع الهزيمة ، ويذكرون أنه تعرض للزينى بركات « وبهدله آخر بهدله » ، وأوقعه من حصانه ، وقد تحول ابن سلام بعد أن شنق على باب زويلة إلى بطل فى خيال الشعب ، يتناقلون أخباره ، ويشيعون جنازته ، ويطلقون الأساطير حوله .

٧ ـ ٧

قلنا من قبل إن الغيطانى قد اقتبس من الأدب الصوفى ، شكل الرحلة من الأرض إلى السماء ، ونضيف الآن أن هناك ظواهر أخر قد اقتبسها الغيطانى من الأدب الصوفى ، يمكن أن نشير إلى بعضها على النحو الآتى :

أ ـ ما وراء العقل المنطقى .

ب ـ التيار الصوفى .

جـ ـ اللغة .

د ـ الحب والتصوف .

ما وراء العقل المنطقى هو ما أشرنا إليه فى الكتاب الأول من الوسطية العربية ، تحت عنوان « عناية الله » . وذكرنا أن الحضارة العربية الإسلامية تتبنى منطقا فوق منطق العقل البشرى ، الذى يقوم على السبب والمسبب ، وعدم اجتماع النقيضين ، وغير ذلك من مبادئ كلية ، حددها المنطق الأرسطى .

إن الحضارة العربية الإسلامية لا تتنكر للعقل المنطقى ، ولا تقلل من دوره ، ولكن تضعه فى موضعه على أساس أنه ميزان الله فى أرضه على حد تعبير الغزالى ، ولا تغالى فى الاعتماد عليه ، ولا تجعله قائدا للعربة يحفظ التوازن بين الجوادين على حد تعبير أفلاطون ، إنه مجرد آلة بشرية كالميزان ينتفع بها الإنسان فى عمارة الكون ، وبجانبه قوة أخرى تحفظه من الغرور والجموح ، حتى لا يدمر نفسه وغيره .

وقد أشرت فى هذا الكتاب إلى قصة موسى مع الخضر ، ورأيت فى تفسيرى لها أنها تمثل صراعا بين عقلين : العقل الظاهر الذى يقف عند الأسباب وهو ما سميناه بالعقل المنطقى ، والعقل الباطن الذى يتجاوز الأسباب ، وهو ما سميته بحكمة الله التى تتجاوز الظاهر فى رؤية شاملة .

وقد انتصف القرآن الكريم لحكمة الله التى يمثلها الخضر ، فقد أراد أن يلقن موسى درسا ، حين سئل عمن هو أعلم الناس فأشار إلى نفسه ، وأدخله فى تجارب عديدة ، تبرهن له على قصور العقل البشرى أمام الحكمة الإلهية ، وأن علمه الذى يغتر به لا يساوى ، فيما تذكر كتب التفاسير ، قطرة ارتشفها عصفور من محيط واسع .

والغيطانى فى تجلياته يعى دور ما وراء العقل المنطقى فى بنية الحضارة العربية الإسلامية ، ويشير فى أكثر من موضع إلى قصة موسى مع الخضر ، ويجعل من نفسه صورة لموسى فى قلقه ، ويجعل من الحسين صورة للخضر ، الذى دائما ما يلقنه الدرس ، ويلفته إلى الحكمة الإلهية .

إن ما ذكره الغيطانى تحت عنوان « خاتمة هذا المقام » (٢ / ١٠٥) ، يجسد لنا هذا الوعى عنده ، فهو فى وقت واحد يرى نفسه فى فاس ، وفى مكة ، وفى القاهرة . وهو يتبدل فى صورتين ، أو كما يقول « فصورة منى بقيت فى مكانى تصغى وتجيب السائل ليس لى من أمرها شئ ، وصورتى التى انجذبت تجاه الرجل الغريب طوعا وصبرا ، كما ينجذب الحديد إلى المغناطيس ، والنيزك الضال إلى جاذبية الفلك الدوار » (٢ / ١٠٩) .

ويبلغ به التهويم حده ، حين ينتهى إلى المقام الذى لا مقام بعده ، ويرى أولياء الله الصالحين قد تجمعوا فى مسجد الحسين ، يأتون من أماكن متباعدة ، ومن عصور متباعدة ، ثم يتجمعون للصلاة يؤمهم النبى عليه الصلاة والسلام .

ولكن الغيطانى فى تجلياته لم يع الدرس تماما ، كما وعاه موسى عليه السلام ، فهو فى كل مرة لا يصبر ، ويعيد السؤال ، وتداخله نبرة من الاعتراض ، وتكون النتيجة عقابا أليما ، فينبذ فى نهاية الرواية من رحمة الله ، وتسيطر عليه حالة شديدة من الحزن ، وينهى تجلياته ، وهو يشكو إلى أصحابه :ـ

« أما الآن فادنوا منى ، وحنوا علىّ ، ففقدانى قريب ، ولا تبخلوا بدموعكم لتكون أنيسا فى وحدتى ، ورحمة بما فى غربتى ، التى لا تنتهى إلا لتبدأ ، ولا تنقطع إلا لتتصل ، فيا حسرتى على القرب بعد بدء البعاد » .

وهنا نصل إلى موقف الندم واليأس الذى انتهى إليه الغيطانى ، وهو موقف يحتاج إلى تفصيل ، لأنه يبلور رؤية الغيطانى نحو التراث .

الماضى كله عند الغيطانى من التراث ، ويضع الجميع فى سلة واحدة ، مرشده مرة يكون الحسين ، وثانية ابن عربى ، وثالثة أبو حيان التوحيدى ، دون تميز بين الشخصيات ، ودون رؤية محددة تبين الدخيل من الأصيل ، والعرض من الجوهر ، والمنحرف من المستقيم .

محمد إقبال يبدأ رسالة الخلود برؤية محددة ، يبسطها فى الفصل الأول ، ثم يؤكدها فى الفصل الأخير ، وهو ينصح ابنه بها كرمز للجيل الجديد :

« إننى أخشى هذا العصر الذى ولدت فيه ، هو مستغرق فى البدن ، قليل المعرفة بالروح . فعندما يرخص البدن من قحط الروح ، يختفى رجل الحق من ذاته ، فلا يعثر الباحث على ذلك الرجل ، وان كان يراه وجها لوجه ، فلعلك يا بنى ، لا تفقد الشوق إلى البحث عنه ، رغم مئات المشكلات التى تقع فى طريقك » .

وبين البداية والنهاية يتابع إقبال رحلته محملا بهذه الرؤية ، فيلتقى بشخصيات مختلفة متعددة الاتجاهات ، مثل : جلال الدين الرومى ، والإسكندر ، وزرادشت ، والمسيح ، وجمال الدين الأفغانى ، ومصطفى كامل ، والمهدى السودانى ، والحلاج نيتشه . وهو يتعرض لقضايا سياسية وفكرية ، مثل : الاستعمار ، والشيوعية . والعلاقة

بين الشرق والغرب ، وبين الدين والدنيا ، واحترام الإنسان ، والحرية ، وحقوق المرأة . وهو يعلق على تاريخ الهند ومصر وكشمير والسودان وإيران وأفغان والانجليز ، وهو فى كل ذلك لا يتخلى عن رؤيته ، يناقش ويعلق ويقبل ويرفض .

ولكن الغيطانى شئ يختلف عن هذا ، إنه لا يصدر عن رؤية محددة ، ابن عربى مثل ابن سينا ، يحب كل ما هو من الماضى ، يتغنى بأبيه وبمن هم فى سن أبيه .

وكانت النتيجة أن رؤية الغيطانى اختلطت بعناصر فلسفية وصوفية ، بعيدا عن جوهر الحضارة العربية الإسلامية .

إنه فى رحلته نحو السماء لا يعود كما عاد الرسول صلى الله عليه وسلم ، محملا باليقين قد استمد العون من المدد السماوى ، وعزم على أن يبلغ الرسالة ، ويؤدى الأمانة .

ولم يعد كما عاد إقبال ، وهو أشد يقينا برؤيته ، ينقد المذاهب المعاصرة ، ولا يغريه بريقها ، ولا مؤسساتها العسكرية والاقتصادية .

أو حتى كما عاد الزبيرى من رحلته ، وقد غسل أوضار قلبه كما يقول ، وعرف موقع بلاد . على الأرض . ويتشوق إلى أن يطأها « « فى موكب العائدين الأحرار » ، وتلك هى آخر جملة ينهى بها روايته « مأساة واق الواق » .

ولكن الغيطانى يعود محملا بعقدة الذنب ، مطرودا من رحمة الله ، يعيش دنياه ليكفر عن خطيئته ، إنه ينهى السفر الثانى فى التجليات ، وقد عاد مطرودا يعيش دنياه جسدا بلا روح « فأين أنا يا أحبائى ، لا أنا حى ولا أنا ميت ، لا أنا قريب ولا أنا بعيد ، لا أنا راحل ولا أنا ماكث » .

إن روحه تهيم حول اللوح المرصود ، مع الحسين ومع أبيه ومع عبد الناصر وسائر الأحبة ممن فارقوه ، أما جسده فهو يمارس بقية حياته كنوع من العقاب ، وينتظر سقوط ورقته من « شجرة الخلق » ، لكى يلحق بالأحبة .

هكذا تكون نهاية الغيطانى ، جسد بلا روح .

وهى نهاية كل من فقد رؤيته المحددة ، وأصبح نهبا للتيارات المختلفة ، وصدقت عليه الآية الكريمة « الذين ضل سعيهم فى الحياة الدنيا ، وهم يحسبون أنهم يحسنون صنعا » .

ولم أذكر هذه الآية الكريمة من باب الوعظ فقط ، ولكن لأن الغيطانى قد وضعها بعد عنوان « المنتهى » . وهو آخر عناوين السفر الثانى . وقد عاد الغيطانى مطرودا من رحمة الله ، يحس بأن سعيه قد ضل فى الحياة الدنيا .

وهى نهاية تلقى بظلالها على السفر الثالث والأخير ، وتودى بالغيطانى إلى هذا الموقف ، الذى يحس فيه بأنه لم يحسن الصنع فى شئ .

وهو موقف من اختيار الغيطانى ، ونتيجه للزاوية التى انطلق منها .

وإذا كان قد توقف عند الآية السابقة التى تتحدث عن الخائبين الذين لا يحسنون صنعا ، فإن القرآن الكريم ملئ بآيات كثيرة تفتح له أبواب الرحمة ﴿ **قل يا عبادى الذين أسرفوا على أنفسهم ، لا تقنطوا من رحمة الله ، إن الله يغفر الذنوب جميعا ، إنه غفور رحيم** ﴾ .

فقط على الغيطانى أن يطرق الباب الصحيح ، وسوف يجد من ينتظره عند عتبته ، لكى يأخذ بيده نحو طريق جديد .

٧ ـ ٨

سبح الغيطانى فى تيار صوفى رقراق ، لا نستطيع أن نحدد أوله من آخره ، ولا أن نعين فيه الماضى من المستقبل . إن الأماكن والشخصيات والأحداث تتخفى داخل هذا التيار ، وتبدل مواضعها وهويتها ، من منطلق يختلف عن ذلك المنطلق الذى عرفته الرواية التقليدية ، والتى تكون الأحداث فيها محددة ، والزمن يسير فى خطه التطورى المرسوم ، والمكان معد بعناية ، والبطل واضح الملامح .

والغيطانى يدرك ذلك بوعى كبير ، فهو يقطع تسلسل الأحداث ليقول : «سأنتقل إلى طور جديد ، لن أرى الأمور فى تسلسلها ، إنما أراها فى تجمعها وتجاورها » (٢ / ٩٥) .

وهذا الطور الجديد الذى يعيه الغيطانى تماما ، ينعكس على رؤيته للزمن وللمكان ، وللشخصيات .

فهو يقول عن زمن التجليات : « إن الأزمنة متجاورة ، متداخلة ، فلا حد ، ولا غد ، ولا أمس ، ولا فصل ، لا قبل ولا بعد ، لا علامة ، ولا ظاهرة طبيعية ، ولا حدث بعينه يمكن اتخاذه علامة » (١ / ٢٤٥) .

وهو يقول عن أمكنة التجليات : « اختلط الزمن علىّ ، وتداخلت الرؤى ، واشتد التجلى ، دخلت إلى عدة أماكن فى وقت واحد ، نزلت مدنا متباعدة فى آن معاً ، رحلت إلى الأزمان المختلفة ، فكنت أرى شوارع المدينة الواحدة عند بداية إنشائها ، وأسمع ضجيج حركتها بعد قرن من زمانها » (١ / ٧٤) .

والشخصيات عنده تتبدل وتتحول ، فهو قد يصير أباه ويتوحد به (١ / ٢٢٤) ، وأبوه يصير عبد الناصر فى مواضع كثيرة من التجليات (مثلا : ٢ / ١١٧ _ ١٣٦ _ ١٤٢ _ ١٤٣) . بل يبلغ به التجلى إلى درجة أن يتحول إلى « لورا » ، ويصبح هو كيانا أنثويا ، ذاته تعشق ذاته ، دون أن يحتاج إلى عامل خارجى .

إن الغيطانى خلال هذا التيار الصوفى الذى يرجع إلى جذور تراثية ، يلتقى فى حالات كثيرة مع تيار الشعور الذى يرجع إلى جذور أوروبية .

فتيار الشعور أيضا لا يقف عند الحدود الصارمة : إنه يبدل من أزمنته وأمكنته وشخصياته ، وقد قلت شيئاً شبيها بذلك فى كتابى « الأدب وتجربة العبث » :_

« نحن خلال هذا المنطق ، نستسيغ مثلا شخصيات فرجينيا وولف فى روايتها « الأمواج » المضببة المهتاجة مثل « قطعة من الفلين على سطح بحر ثائر على حد قولها ، ونستسيغ لغتها المشحونة بكلمات ترتد بنا إلى شعور الإنسان البدائى وهو يواجه الطبيعة ، وتنقل بنا انتقالات مفاجئة من حاملات الجرار فوق نهر النيل إلى بلاد الهند ، ونتقبل أيضا عالم الكبار خلال رؤية طفل صغير ومريض فى رواية جيزيله ليستر « الأقزام والعمالقة » ، فهؤلاء الذين يسيرون فوق كوبرى ما هم إلا ظهور وصدور تظهر لتختفى ، إنهم رؤى لا يختلفون عن ظله الذى يحاذيه ، ولا عن صورته فوق الماء ، التى تنهض كلما نهض ، وتجلس كلما جلس . ونتقبل أيضا رواية بنجن للأحداث فى رواية « الصخب والعنف » ، إنها رواية معتوه _ يظنونه كذلك وهو شاهد على الحياة _ حطمت الفواصل الزمنية ، وتزاحمت فى رأسه صور الطفولة والشباب ، واختلطت الأحداث بعضها ببعض » .

ولكن هناك فارقا أصيلا بين التيار الصوفى وتيار الشعور . الأول يدور فى جو صوفى ، ويفقد عند غلاته الدور الفعلى للإنسان ، فيصبح ألعوبة لتياراته ، وتتحول لغته إلى شطحات غامضة ، أقرب إلى ما يسمى بالكتابة الأوتوماتيكية "automatic writing" ، التى لا يسيطر عليها الوعى الإنسانى .

أما تيار الشعور فهو لا يزال يدور داخل فعالية الإنسان ، حقا هو يتمرد على الصرامة والخطوط المرسومة ، ولكن من أجل أن يسبر أغوار الإنسان ، وأن يفتح منافذ جديدة ، إنه يحاول أن يخفف من تحكم العقل المنطقى ليصل إلى ما يسميه مارسيل بروست إلى منطقة الصمت والظلام ، بحثا عن « الزمن المفقود » كما توحى بذلك عنوان روايته الشهيرة .

إن التيارات الداخلية سواء كانت تنتمى إلى التيار الصوفى أو إلى تيار الشعور — تخضع للسيطرة فى حالتها الفنية ، لأن المؤلف يتعمد من التقليل من سيطرة المنطق العقلى ، لكى يصل إلى حالة أقرب إلى التنويم المغناطيسى ، تفيض خلالها الشوارد ، ويتهيأ للإلهام ، ثم يعود إلى الاستيقاظ من جديد ، لكى ينظم هذه الشوارد فى سلك فنى .

إنه لا يقع دائما تحت حالة الاسترخاء ، ويتحول إلى قشة تعبث بها الرياح ، إنه يتعمد هذه الحالة ، لكى يفتح المنافذ أمام الشوارد حتى إذا ما اصطادها عاد من جديد إلى حالة الوعى . والأمر كذلك مع الغيطانى ، إنه يعى دائما تياراته الداخلية ، ويحركها من أجل هدف فى نفسه ، كما سنرى ذلك خلال لغته ، التى تتبدل مع تبدل المواقف .

٧ ـ ٩

وقد انعكست هذه الرؤية الصوفية على لغة الغيطانى ، فجاءت نورانية توحى أكثر مما تنص ، وتقول أكثر مما يقوله القاموس ، يمزجها بالحكم المريشة والتعبيرات القرآنية ، فتكون قادرة على الإيحاء بهذه الرؤية الصوفية ، وعن اقتناص هذه التجربة التى تند بطبيعتها عن الاقتناص .

إن الغيطانى عازف ماهر ، يجيد التعامل مع اللغة ، ويستطيع أن يخلق لها مستويات عديدة ، وكل مستوى يتناسب مع منطق تجربته فلغته ، ليست لغة « منطفئة » كما ادعى فاروق عبد القادر فى إحدى المجلات الأسبوعية ، فلعل هذا الناقد لم يتفهم المستويات العديدة للغة الغيطانى ، فوقف عند مستوى بعينه ، ثم سارع بتعميم حكمه .

والغيطانى كما وصفته عازف ماهر ، ينتقل من مستوى إلى مستوى ، قد تكون لغته أقرب إلى لغة التقارير والملفات ، وقد تكون نورانية مريشة ، ولكنه على أى حال يعرف متى يعزف هذه النغمة ، ومتى ينتقل إلى نغمة أخرى .

لنضرب مثلا يوضح مستويات اللغة عند الغيطانى ، فقد اجتلب فى مجموعته الأولى ابن إياس فى قصة « المقتبس من عودة ابن إياس » ، وأعاده إلى واقع الحياة المعاصرة ، وجعله يعلق على الأحداث التى جدت بعد نكسة سنة ١٩٦٧م . ثم يلتقى بابن إياس مرة أخرى فى تجلياته (١ / ١٩) ، وفى موقف صوفى ، ويدور بينهما حوار .

إن لغة الغيطانى مع ابن إياس فى المرة الأولى ، تختلف عنها فى المرة الثانية .

ففى المرة الأولى يدور حوار بين ابن اياس والمذيعة ، على النحو الآتى :

« ـ يهمنى معرفة رأيك ، قل لى ما اسمك وسأكتب ما تجيبنى به . أليس لك رأى فى رجوع الكرة أو عدم رجوعها .

ـ آه ، أنت ضد الكرة ، لأنك شيخ ، يهمنى أكثر معرفة رأيك ، ما اسمك .

ـ محمد بن أحمد بن إياس .

ـ ألم تعرف عن الأهلى .

ـ لا أعرف شيئاً من هذا ، لا تعجبى ، فأنا لا أعرف ما تقولين .

ـ ما اسمك ، إننى أعرفك ، ما الذى أتى بك إلينا .

ـ لا أعرف ، أهكذا توقفين الرجال ، وتسألينهم عما يفهمونه ولا يفهمونه .

ـ هذا عيشى ، .. لم جئت » .

أما فى المرة الثانية ، فإن الحوار مع ابن إياس ، يدور على النحو الآتى :

« قلت :

ـ اذكر عودتك أيام الهزيمة ، ولكنك تركتنى .

قال :

ـ ينأى الحكيم عن حميمه ، إذا أوحشت الدار .

قلت :

ـ القلب سليم ، والود بين جوانحى مقيم .

سألنى :

ـ لكنى أراك مكدودا .

قلت :

ـ مات أبى وأنا فى غربة ، لم أر إغماضة عينيه ، ولم أحمل جثمانه ، ولم أشهد لحظة مواراته ، ولم أدر ، ولم أعرف ، ولم أدرك ماذا رأى فى اللحظات الختامية ، أو أى الصور أو الأطياف التى تجلت وتبدت له .

قال :

ـ هل لك علامة .

قلت :

ـ ثقل قلبى حتى موتى .

قال :

ـ يا حبيبى ، لا تحجبنك الحيرة عن الحيرة ، أنى للمقيد بمعرفة المطلق .

قلت :

ـ زدنى يا خلى .

قال :

ـ تجل ، وتجل ، إن النائم يرى ما لا يراه اليقظان » .

فاللغة هنا تختلف عنها هناك ، فى المرة الأولى نجدها لغة عملية ، تعمد إلى هدفها بأقصى الطرق ، ولا تخلو من نبرة سخرية ، أما فى المرة الثانية فانها لغة مكثفة ، سريعة وقصيرة ، تتخللها عبارات مثل قلت وقال وسألنى ، فتضفى عليها من لوازم الأسلوب التعليمى ما يتناسب وهذا الموقف .

٧ ـ ١٠

درج متصوفة المسلمين على أن يتخذوا من حب المرأة ، معراجا إلى الحب الإلهى . وركزوا فى ذلك على الحب العذرى ، فقصة مثل قصة « ليلى والمجنون » تحولت فى مضمونها الذى يدور حول علاقة عذرية بين فتى وفتاة ، إلى مضمون صوفى يتدرج

فيه العاشق من حبه العذرى ، حتى يصل إلى حب المطلق ويفنى فيه ، ويصبح مجنونا فى هذا الحب ، رافضا كل شئ فيما عداه .

وترتد هذه الفكرة إلى أصول إغريقية ومسيحية وهندية ، فصلنا الحديث عنها فى الكتاب الأول ، وقلنا إن علماء الإسلام وقفوا موقف الرافض لهذه الفكرة وفرقوا بين التصوف والزهد ، فالتصوف فى صورته التى تلغى الاثنينية وتجعل الوجود وجودا واحدا يتحد فيه الخالق والمخلوق ، هو شئ خارج عن الإسلام ، الذى يجعل لكل عالم حدوده التى لا تختلط مع العالم الآخر . أما الزهد بمعناه الإسلامى فهو نوع من الجمع بين الدنيا والدين ، مع دعوة إلى عدم التكالب على أمور الدنيا ، أو الاستغراق فى أمور الآخرة ، وهو بهذا المفهوم صورة أخرى من صور الوسطية العربية الإسلامية .

وقد عارض أراجون ، وهو من أصل عربى مسلم ، تلك الفكرة الصوفية التى كان عليها والده فيما يزعم ، لأنها فكرة مثالية تؤدى إلى رفض الحقائق المادية ، ثم قلب الدياليكتيك التصوفى على حد تعبيره ، وطرح مفهوما واقعيا للتصوف ، يبدأ من البشر ويعيش بين البشر .

وقد انتهى كل ذلك ـ سواء فى صورته المثالية أو المادية ـ إلى الغيطانى ، فخلط بين الأوراق ، ووضع الكل فى سلة واحدة . فهو فى تجلياته يتحدث عن لورا (١ / ٩٠) ، وعن سناء (٣ / ٧٦٣) حديثا حسيا يذكر بكتاب الأغانى والعقد الفريد ، ولكنه يسرف فى الجانب الحسى حتى يصل إلى درجة الفناء فى المرأة ، ويصبح الجميع حقيقة واحدة ، لورا هى سناء (٣ / ٧٨٥) ، وهى أيضا الغيطانى الذى يتوحد بها وينتقل من كيانه الذكورى إلى كيان أنثوى (٢ / ٩٠) ويستشهد بقصة ابن عربى مع فتاة مكة التى أنشد فيها شعرا يعبر عن نظرية وحدة الوجود . (٢ / ٨٨) .

ثم يوقف رواية كاملة هى « رسالة فى الصبابة والوجد » للتعبير عن هذه الرؤية التى تختلط فيها مصادر كثيرة ، بعضها وافد والآخر غير وافد ، وبعضها حسى والآخر غير حسى .

ذكرنا من قبل أن الغيطانى قد يأخذ قصة قصيرة ، أو موقفا قصيرا ، ثم يحيله إلى رواية . وذكرنا أيضا أن هذا قد يؤثر على بنية الرواية ، فيوقعها تحت ظاهرة التكديس . فتمتلئ الرواية بالتفصيلات ، وتستطيل .

وهذا ما تؤكده « رسالة فى الصبابة والوجد » ، فإن الموقف قصير قد ورد من قبل

فى « التجليات » ، ولكن المؤلف يمطه ويغطى به ما يزيد عن ١٤٠ صفحة .

الرواية عن قصة لقائه مع « فاليريا » فى بخارى وسمرقند . يعلق بها فيكون هذا هو الصبابة . ثم يتغنى فى جسدها فيكون هذا هو الوجد . ويستغرق فى هذا الوجد حتى يتحـول إلـى درجة الفناء ، وتصبح « فاليريا » هـى هدفه ، وينهـى روايته بهذا الدعاء « ولهذا أسعى بلغك الله ما تتمنى » .

الرواية لا تزيد عن هذه الحادثة القصيرة ، ولكن المؤلف يحولها إلى رسائل أدبية على النظام التأليفى القديم ، ويوغل فى الوصف والسرد . وخلال أسلوب الرسائل الذى يبدأ بالأدعية ، وينتهى بالأدعية ، ويمتلئ باقتباسات من جلال الدين الرومى ومن أشعار الأقدمين ، وكل هذا يؤدى بلغة « كلاسيكية » جزلة ، تذكر برسائل الجاحظ ، وبما نشره طه حسين فى كتابه « نفوس للبيع » .

-٨-

مدرج ثالث : رواية أدب الرحلات :

روايـة الرحلات غير رواية أدب الرحلات . الأولى يصف فيها المؤلف واقعا غير واقعه ، كما نرى فى رحلات الرومانتيكين إلى بلاد الشرق ، وفى بعض روايات محمود تيمور وأنيس منصور . وهى فى بنيتها الفنية من نوع الرواية التقليدية ، فى الإيهام بالواقع ، وتصوير الشخصيات ، وتمثيل الموقف بطريقة واقعية ، فقط يحل فيها واقع محل واقع آخر .

أما رواية أدب الرحلات فهى تتعلق بالإنجاز الشكلى ، الذى تتمرد فيه على البنية الواقعية للرواية التقليدية ، وتحاول أن تتخذ إطارها من لوازم أدب الرحلات كما يقدمه لنا التراث القصصى ، فهى من نوع ما أسميته بالشكل التاريخى .

يقدم الغيطانى فى « رواية أدب الرحلات » نوعية جديدة من الشكل التاريخى ، تختلف عن نوعية هذا الشكل فى المدرجين السابقين ، وهذا الاختلاف لا يعنى التباين ، ولكنه يعنى تنوع هذا الشكل من تجربة إلى أخرى . وهو مع كل تجربة يكتسب عناصر جديدة ، تضاف إلى امكاناته الفنية ، فيبدو متجددا بطريقة تحميه من الثبات والتقولب .

فالشكل التاريخى فى المدرج الأول (رواية الأخبار التاريخية) يجمع الأحداث ، ويستند إلى الوثائق والملفات والخطط ، ويكثر من ذكر الشخصيات وإيراد الوقائع تحت

لوازم تاريخية معينة من مثل : وفيه حدث .. وفيه جرى ... الخ .

وفى المدرج الثانى (رواية الأدب الصوفى) ، يقلل من الأحداث والوقائع ، ويغرق فى التهويمات والشطحات ، حتى يصل إلى حالة التجلى ، التى تلغى حدود المكان والزمان .

أما الشكل التاريخى هنا فى المدرج الثالث (رواية أدب الرحلات) ، فهو يعمد إلى خلق الجو المثير ، المليء بالغرائب والمدهشات ، أشبه بما أشرنا إليه من قبل عن جو الإثارة فى رحلات السندباد .

إن كلمة مثل كلمة « عجيب أو « غريب » أو « مثير » ، تتكرر كثيرا فى رواية « هاتف المغيب » ، وتأتى حين يبدأ الراوى فى قص مغامراته فى الصحراء والأماكن النائية ، فيمهد لذلك بتعليق منه أو من المدون (جمال بن عبد الله) ، يفيد أن هذا الأمر عجيب ، بل هو أعجب مما سبقه ! « ولكن ظننت أن ما جرى له مع القافلة ، وفى الواحة ، غريب ، ولكن ما قدر لى تدوينه فيما بعد أعجب » (ص ١١٨) .

٨ ـ ١

ومما ساعد على تكثيف جو الإثارة فى هذه النوعية من رواية أدب الرحلات ، أن الغيطانى استغل إمكانات شكل الرواية البوليسية .

ويبدو أن الغيطانى مولع منذ الصغر بقراءة الرواية البوليسية ، ففى خططه يذكر أن خالداً كان يقرأ روايات أرسين لوبين فى خفية من والده ، وخالد هذا هو صورة من المؤلف ، كما تدل ذكرياته التى وردت فى الخطط من ص ١٦٥ إلى ص ١٦٨ .

وتعبير « الرواية البوليسية » قد شابه الكثير من الانتقاص ، لأنها انحرفت على المستوى العالمى إلى الابتذال ، وأصبحت رواية الفئات غير المثقفة ، يلجأ إليها من باب التسلية وإزجاء الفراغ ، تماما مثل قزقزة اللب ، ولعبة الورق ، والكلمات المتقاطعة .

ولكننى لا أعنى هذا المعنى بمفهومه المبتذل ، فكثير من الكتاب العالميين يولعون بقراءة الرواية البوليسية ، ويفيدون من إمكاناتها الفنية فى خلق جو الإثارة ، وقد لاحظت ذلك من قبل فى روايات كافكا (انظر : الأدب وتجربة العبث ص ٦٢) ،ولاحظته أيضا فى أعمال آلان روب جرييه (انظر : لقطات ص ٥٣) .

إن العبرة ليست فيما آلت إليه الرواية البوليسية ، ولكن العبرة تتمثل فى القدرة

على توظيف الامكانات الفنية لهذا الشكل .

وهى قدرة اختلفت عند الغيطانى من رواية إلى رواية باختلاف السياق الروائى ، ففى بعض الروايات يتحول الشكل البوليسى إلى شكل مفرغ ، وفى بعضها نجده موظفا بطريقة فنية تنمى من جو الإثارة . فالعبرة كما قلت بالسياق الروائى ، فقد لا يتطلب السياق جو الإثارة ، فيصبح الشكل البوليسى حينئذ عبثا على الرواية ، وقد يتطلب السياق جو الإثارة ، فيصبح الشكل البوليسى حينئذ موظفا لخدمة السياق .

وإذا انتقلنا من العموم إلى التفصيل ، فإننا نجد الشكل البوليسى عند الغيطانى ، يختلف فى رواية الأخبار التاريخية ، عن فى رواية أدب الرحلات .

الغيطانى متأثر بجو الرواية البوليسية منذ مرحلة « رواية الأخبار التاريخية » ، فمثلا فى روايته « خطط الغيطانى » تتوالى بعض العناوين على النحو الآتى :

(نقطة تفتيش تابعة لإدارة أمن الخطط ــ حارة الحصار ــ الشارع الثالث ويعرف بشارع الوشاية ــ قبوخفى يتصل بأقبية أخرى ــ زقاق المفاجأة ــ منحنى مفاجىء ــ درب النكد ــ صوت مجهول ــ جزء من خلاء غير مطروق ــ زقاق التحريض ــ مسافة معتمة أولها فائدة ــ درب المذبوح ــ سكة الاعتقال ــ عملاق الضاحية ــ المغارة ــ حارس الخطط ــ الجعران ــ المعبد الليلى) .

إن القارىء يتنقل بين هذه العناوين ، فيحس بجو الإثارة وكأنه يطالع رواية بوليسية . ولكن هذا الجو المثير يتنافى مع السياق الروائى ، فنحن إزاء شكل يعتمد على الأخبار التاريخية ، ويمتلىء بالنصوص الدينية ، والاقتباسات التراثية ، ويزدحم بالشخصيات التى تقوم بدور التعليق على الأحداث الجارية ، وبالوقائع التى تشير إلى بعض ما يجرى فى الواقع . وكل هذا يقتضى شكلا بعيدا عن الإثارة ، لأن الإثارة فى مثل هذه الحالة تصبح صورية ، لا تخدم السياق الروائى ، بل تقوم بعملية تغريب عن الوقائع ، وتحيل الرواية إلى بيت للوقف تسكنه أشباح بلا أرواح كما سبق أن ذكرت .

والأمر يختلف مع رواية أدب الرحلات ، لأن السياق الروائى يقتضى الإثارة ، ويأتى الشكل البوليسى فى هذه الحالة ليجسد تلك الإثارة خلال تكنيكه المعروف .

٨ ــ ٢

قلت آنفا إن الغيطانى قد استغل إمكانات الشكل البوليسى ، ونضيف الآن أن هذا لا يعنى أنه يكتب رواية بوليسية من النوع الهزلى ، الذى يرضى نوازع الفئة غير المثقفة ،

مما نجده فى المسلسلات البوليسية ، التى تدور حول جو الجريمة والمحققين ، وذكاء شرلوك هولمز ، وبراعة آرسين لوبين ، ثم فى النهاية ينال اللص عقابه من مبدأ أن الجريمة لا تفيد .

إن الغيطانى لا يقف عند حدود هذا االشكل الهزلى ، ولا يعتنى بكل هذه التفصيلات . ولا بتلك النهاية التى تقوم على عنصر الجزاء والعقاب ، إنه مثل كبار الكتاب العالميين يستغل الإمكانية الفنية لشكل الرواية البوليسية دون أن يقف عند محتواها الهزلى . هو يدرك بحاسته الفنية ما فى هذه الإمكانية من قدرات على الإثارة وبث الغموض ، فسيتخلص هذه القدرات من سياقها البوليس ، ويضعها فى سياقه الروائى .

إن العناصر التى استخلصها الغيطانى من سياقها البوليسى ، يمكن الإشارة إلى بعضها على النحو الآتى :

* المكان .
* الشخصية .
* اللغة .
* الصوت .
* عنصر المفاجأة .

٨ـ٣

تقع أحداث رواية « الزويل » فى مكان صحراوى ، بين مصر والسودان كأنه حد الصراط على حسب تعبير المؤلف . وتقع أحداث « شطح المدنية » فى مدينة أوروبية بعيدة بمبانيها العتيقة ، وأبراجها القديمة ، وجوها المضبب . وتقع أحداث « هاتف المغيب » فى الصحراء على أطرف المحيط .

فالمكان فى « رواية أدب الرحلات » عند الغيطانى ، يثير معانى البعد والاغتراب ، فهو ليس مكان إقامة ، ولكنه دائما مكان يرحل إليه القارئ ، بعيدا عن الأشياء التى يألفها . وهو فى الوقت نفسه مكان على الأطراف والثغور ، بعيدا عن العمران والاستقرار . وهذا البعد يمنحه الغموض ، ويسمح للشائعات أن تتنامى .

ومن هنا نجد « الفسطاط » أو « المدينة المعلقة فى الهواء » أو « القاعة المقدسة »

فى رواية « هاتف المغيب » ، تبدو كأمكنة غامضة ، تثير الخيال . وتدفع إلى الأقاويل ، ويظل المؤلف حتى النهاية ممسكا بمفاتيح هذا الغموض ، ويظل القارئ معه لاهث الأنفاس كالمدينة المعلقة فى الهواء .

٨ ـ ٤

صورة الغلاف لرواية « شطح المدينة » تلخص عالم هذه الرواية . اللون البنى المحروق يسيطر على خلفية اللوحة ، والسماء تظهر فى مساحة صغيرة مضببة ، تتناثر خلالها بعض الطيور التى تبدو غامضة ، ولا يستطيع المشاهد أن يحدد نوعيتها بالتمام والكمال . وقد تصدرت اللوحة ثلاث شخصيات ، يمثلون الشخصيات الرئيسة فى الرواية (الجامعى ، والفتاة ، والمغربى) ، وقد بدوا فى ملامح غير واقعية ، واستطاع الفنان خلال الخطوط الحادة أن يجسد نظرات الدهشة والاستغراب ، العين اليمنى للجامعى تختلف عن اليسرى ، والفتاة لا تبرز فيها إلا عين مفتوحة على نهايتها ، وكأن شيئا مفاجئا قد أثارها ، أما المغربى فإن شاربه يهتز ويكون مع « زر الطربوش » حركة يحس بها المشاهد كأنها تنتمى إلى عالم الجن والعفاريت .

إن الفنان « حلمى التونى » فى تلك اللمحة الفنية لا يجسد عالم الرواية فحسب ، ولكنه يجسد فى لحظة إلهام عالم الغيطانى فى رواياته التى تتخذ شكل الرحلة . فاللون البنى المحروق لون أثير عند الغيطانى ، يصف به سائق النقل ويصنف به أول زويلى يقابله فى رواية « الزويل » ، ويصف به أول عجوز تقابل فى رواية « شطح المدينة » .

وشخصيات الغيطانى فى رواية أدب الرحلات لا تحمل اسما ، ولا يقدمها المؤلف فى صورة محددة ، فقط نجد لها صفات عامة من مثل : سائق النقل ، أو الشيخ الملثم ، أو الزويل الكبير ، فى رواية « الزويل » . أو مثل : الحضرموتى ، أو قصاص الأثر ، أو عاشق الطير ، فى رواية « هاتف المغيب » .

ويقدم الغيطانى هذه الشخصيات فى صورة تثير الغرابة ، فهو يقول عن سائق النقل : « طويل الجسم ، نحيله ، لونه يميل إلى البنى المحروق ، لم يكف عن الكلام معظم الطريق من قنا إلى القصير » (الزويل ص ١٠) . وهو يقول عن أول زويلى يقابله : « نحيل ، لونه أقرب إلى البنى المحروق ، رقيق الفم ، مفلطح القدمين » (الزويل ص ١٧) . وغير ذلك من ملامح تقدم لنا شخصيات غريبة ، بعضها يظهر

فجأة ثم تختفى فجأة ، وكأننا فى رواية بوليسية . إن المغربى فى رواية « شطح المدينة » يظهر فجأة ، ثم يختفى دون أن يترك أثرا . وإن الراوى يتجول فى تلك المدينة ذات الأبراج العتيقة والقلاع القديمة ، وقد أصبح غريبا ، فاقد الهوية وكأننا فى عالم « كافكا » الغريب .

وأقول « كأننا » لأن غربة الغيطانى ، ليست تماما مثل غربة كافكا ميتافيزيقية ، تضرب إلى صميم الوجود ولا حل لها . إن غربة الغيطانى هى غربة من يبحث عن الانتماء ، وقد أشارت الرواية إلى طريق الانتماء ، ممثلا فى تلك الجمل الأخيرة ، التى يحن فيها الراوية إلى القاهرة ، ويصبح خلال أدوات للاستفهام ترفع من شحنة الأنفعال ، ويقول : « شب فيها وغض ، وحماه السعى فيها من نوبات القتامة ، فمن يصله بها الآن ، من » .

٨ـ٥

واللغة فى هذه الروايات ليست جزلة « كلاسيكية » ، كما كانت فى رواية الأخبار التاريخية ، وليست أيضا شفافة نورانية كما كانت فى رواية الأدب الصوفى . إنها لغة سلسة ، تقل فيها الاقتباسات الدينية ، والنصوص التراثية ، والمقدمات الدعائية ، وتعمل على تجسيد جو الإثارة بأقصر الطرق .

وقد لجأ الغيطانى إلى وسيلة مبتكرة تجسد جو الإثارة ، وهى القدرة الفائقة على تصوير الصوت ، والتنبه الحاد لدرجات الصوت ، فبينما تكون الرواية فى موقف إثارة ، نجد المؤلف يشير إلى بعض الأصوات التى يسمعها حوله . وليس حتما أن تكون الأصوات مرتفعة صاخبة ، فإن بعض الأصوات الخافتة قد تلعب دورا فى تصوير جو الرعب والإثارة ، خاصة إذا كانت رهيفة دقيقة لا تلتقطها الأذن العادية . إن أصواتا مثل فرقعة أوراق اللعب على المقاهى ، أو طشيش الطعمية المقلية فى الزيت ، أو الصوت الخافت المنبعث من البيوت ، أو صرير آلات الطباعة الصغيرة فى الشوارع العتيقة ، أو أطيط شبشب الجارة فى الدور العلوى ، أو خرير المياه المتساقط وراء محلات الزهور ، أو دبيب النمل فى الجحور ، أو رفرفة ريش العصافير ، أو زحف الحيات فى أوكارها ، أو احتكاك الموجة بالموجة ، أو تزحزح المحارة عن موضعها فى قاع المحيط ، أو ملامسة ذرة رمال لذرة أخرى ، أو غير ذلك من أصوات دقيقة ، لا تلتقطها إلا الأذن الرهيفة ، تتناثر خلال رواية أدب الرحلات ، فتضفى إيقاعا يجعل الأعصاب متحفزة للتجاوب مع

أى نغمة ، حتى لو كانت صغيرة .

ويتداخل عنصر المفاجأة مع دقة الصوت ، فيزيدان من حدة الإيقاع . إن عنصر المفاجأة فى رواية « الزويل » ، يقتحم مشاعر القارئ منذ البداية ، إن الصديقين يكونان فى الصحراء ، وفجأة يقتحمهما صوت ، يستحضر الزاوى على إثره « صورة كلب بارز الأسنان ينبح بصوت عال ، أو زعقة خفير ليلى مرعبة فى قرية صغيرة على حافة الصحراء ، أو عربة تندفع ثم تقف فجأة ، أو حجارة تتدحرج وترتطم كان الصوت صادرا من رجل من الزويل ، لونه أقرب إلى البنى المحروق .. رأسه مثقل بشعر هائش كثيف ، يتدلى على ظهره » (ص ١٦) .

إن الاقتباس السابق من رواية الزويل ، يوظف عنصر الصوت ، وعنصر المفاجأة ، وعنصر تصوير الشخصية ، ويجسد كل ذلك بداية لرواية بوليسية تستحوذ على القارئ .

ويتحكم الغيطانى فى لغته حسب سياقها الروائى ، فاللغة لا تسيره ولكنه هو الذى يسيرها من رواية إلى رواية ، ومن موقف إلى موقف .

خذ مثلا نهاية « هاتف المغيب » ، وقد وصل الرحالة إلى دنو أجله ، واقترب من غروب الشمس . إن اللغة هنا ترف وتشف ، وتمتلئ بالظلال والضباب ، ويعقد فصلا تحت عنوان « الظلال » ، يصف فيه أنواع الضباب ، ما بين خفيف هين ، وكثيف كاللبن ، أو متداخل مثل الكرات الحلزونية الهائلة ، وهو خلال هذا الفصل الذى يمتد من ص ٢٨٤ إلى ص ٣٠٤ ، ينثر مفردات عن العشق والضوء الخافت والمغيب والظلال والضباب والغروب والشفافية والنوم والحلم والهدوء والطيبة والسكينة والمرئيات والحنين والاشتياق والرحيل والغياب والسفر والدنو والأجل والصفرة . وينثر أيضا أصواتا عن « خرير ماء ربما ينحدر من مرتفع ، أو يتدفق من صنبور إلى حوض مرمر ، يترقرق فى جدول مفروش بالحصى » . أو ينثر صورا عن انعكاس لهب شمعة تحنو عليها مشكاة على بلاط مبلل بقطر المطر ، أو انعكاس ضوء على قماش أخضر يغطى ضريح أحد الصالحين ، أو يتخيل نفس وهو يطير فى السماء ، أو يسبح تحت الماء .

وكل هذه الوسائل التى تصورها لغة الغيطانى فى مفرداتها وصورها ، تتضافر فى نهاية الرواية على تجسيد لحظة الغروب ، التى كان البطل يهدف إليها منذ أول الرواية .

قلنا منذ البداية إن الشكل التاريخى عند الغيطانى ، يختلف من مدرج إلى مدرج . ونضيف الآن أنه حتى داخل المدرج الواحد قد يختلف من رواية إلى رواية . فالشكل ، مثلا ، فى رواية « الزويل » ، يختلف عنه فى رواية « شطح المدينة » ، وعنه فى رواية « هاتف المغيب » .

الشكل فى « الزويل » يقترب فى حالات كثيرة من رواية الخيال العلمى ، يبدأ الصديقان رحلتهما على أرض غريبة ، هى أرض الزويل ، وكأنهما فى كوكب آخر . ويصف المؤلف الزويل وكأنهم من جنس غير البشر ، فى هيآتهم المادية ، وفى سلوكهم ، وفى عاداتهم ، وفى الأساطير التى تدور حولهم . ويبالغ المؤلف فى ابراز ملامح الشخصيات ، بحيث تبدو فى النهاية وكأنها كائنات مختلفة ، لا تنتمى إلى عالم البشر والحقيقة .

تدور الرواية حول مستويين من الزمن ؛ مستوى الحاضر على أرض الزويل ، ومستوي الماضى فى مصر . ويراوح المؤلف بفنية شديدة بين المستويين ، ويهدف خلال هذه المرواحة إلى الإيحاء ، فإن الزويل الذى يثيرون الرعب ، ويهدفون إلى السيطرة ، ويتعقبون ذنب الجد فى الحفيد ، إنما هم موجودون بيننا ، ويعيشون فى مدينتنا ، « كأنى لم أغادر مدينتى ، شوارعها تزدحم عند الأمسيات بالزويل ، العيون نفس العيون ، شعر الرأس ، ما يفكرون فيه يأكلونه » (ص ٦٠) .

يلعب الغيطانى إذن على مستويين من الزمن داخل هذه الرواية ، وأحيانا يخلط بينهما فى حركة فنية يراوح فيها بين أحدهما والآخر . ولكنه فى حالات كثيرة قد يجمد الزمن تماما ، بمعلومات معرفية عن الزويل ، يعود بعدها إلى تحريك الزمن من جديد .

وهذه المعلومات المعرفية تخدم المظهر العلمى لرواية الخيال العالمى ، حقا إن هذه المعلومات من صنع المؤلف ، لأن الرواية كلها متخيلة ، ولكنها تأتى لتوهم بجو الخيال العلمى ، الذى يتعانق فيه الجو العلمى مع الخيال ، كما يوحى مصطلح « الخيال العلمى » ، فنحن إزاء خيال وهو علمى فى الوقت نفسه . ومن هنا نجد هذه المعلومات المعرفية تتوارد حول : ابن الزويل ـ معلومات عن الزويل ـ لمحة فى عقائد الزويل ـ بعض أنواع الوحوش الموجودة بالمنطقة ـ عادة زويلية ـ الليل فى مناطق الزويل ـ وغير ذلك من معلومات تضفى المظهر العلمى على الخيال الروائى .

وتأتى النهاية فتدعم كثيرا من هذا المظهر ، إنها تدور حول تعليقين : أحدهما للدكتور عنتبلى سوس أستاذ التاريخ ، والآخر للدكتور فتحى السرنجاوى . ويجيء التعليقان فى لغة علمية تقريرية ، واعتمادا على وثائق زويلية ، تحاول أن تحقق الموضوع المطروح ، وخلال وجهتين من النظر مختلفتين ، إحداهما تدافع عن الزويل ، والأخرى تهاجم نوايا الزويل . وكلاهما يتخذان أسلوبا ساخرا خلال المظهر العلمى الموضوعى ، ويلمحان حتى إلى نوايا المؤلف (جمال الغيطانى) الذى قدم معلومات مفصلة لا يعرفها إلا من كان على صلة بالزويل .

أما رواية « شطح المدينة » فمنذ الأسطر ، بل منذ لوحة الغلاف للفنان حلمى التونى ، يحس القارئ أنه إزاء أجواء تمت إلى عالم كافكا . فالشخصيات بلا أسماء ، وصفاتها لا تمت إلى الواقع ، والأمكنة غريبة وكأننا فى قلعة كافكا ، والتساؤلات غامضة وكأننا إزاء تساؤلات « ك » فى قضية كافكا ، وتتوالى عناوين مثل : المقهى وصاحبه ـ عود إلى الأزياء ـ الفلاسفة الأربعون ـ المسائل السبعة ـ البرج ـ البوابات السبع ـ بنايات ـ متاهة ـ مناقشات أولية ـ مفتتح إجرائى ـ وغير ذلك من عناوين تتوالى ، فتوحى بأجواء كافكا ، ومتاهاته ، ، وجدله حول أمور تافهة ، وجو يضغط على الأعصاب ، ويكبس الأنفاس ، ويؤدى إلى فقدان الهوية ، لولا أن الغيطانى فى النهاية يتغلب على كل ذلك ، ويبحث عن الانتماء ، خلال تطلعه إلى مدينته البعيدة .

أما رواية « هاتف المغيب » ، فإنها تحتاج إلى وقفة خاصة وطويلة ، لأنها فى ظنى أفضل روايات الغيطانى ، وتمثل تطورا فى روايته يتجاوز به مراحله السابقة .

٨ ـ ٧

جاءه الهاتف بأن يرحل نحو المغيب ، فانطلق كذى القرنين فى سورة الكهف ، حتى بلغ مغرب الشمس ، فوجدها تغرب فى عين حمئة .

كانت فى داخله سورة نفسية . تدفعه إلى أن يهجر مضجعه وقت الفجر والناس نيام . لا يبالى بالمصاعب ، ولا يستجيب للإغراء ، إنه نوع مميز من الناس يختلف عن هؤلاء الذين يركنون إلى الأهـل ، ويعلقـون بالمكان ، يدور حوار بينه وبين الكاتب يسأله فيه : « لماذا المواصلة إذن ، وقد بلغت ما بلغت » فيجيبه: « ولكن ليطمئن قلبى » (ص٢٨٧).

يسمى المؤلف هذه السورة بالحنين « لم يهلكنى إلا الحنين إلى ما لا يمكن إدراكه » (ص ٣٠١) . وهو من نوع تلك العاطفة التى تتلبس بعض الناس ، فتدفعهم

إلى القلق والبحث عن جديد ، من مغامرة إلى مغامرة حتى تغرب الشمس ويبلغ الكتاب أجله ، ويتساءل فى النهاية ما الذى جناه .

لا يقدم المؤلف إجابة عن هذا التساؤل ، إنه يتعمد ألا يقدم أية إجابة ، لأن الإجابة قائمة فى حياة البطل التى أصبحت سيرة ، يدونها جمال بن عبد الله ، بناء على أوامر السلطان ، لكى تكون عظة للأجيال القادمة .

تبدأ الرواية وقد عاد البطل (أحمد بن عبد الله) من رحلته فى موقف مثير . يدخل المدينة وهو حامل مخلاته ، وبعد أن يلتقى بالشيخ الأكبرى ويقدمه للناس ، يبدأ يروى وهم « ما بين مكذب ومصدق ، لكن فى كلا الحالين بدهشة وعجب » كما يقول المؤلف (ص ٩) .

البداية هنا تشابه بداية السندباد ، وقد عاد من سفراته السبع ، وأخذ يقص العجائب والنوادر ، تماما كصاحبنا هنا يتنقل من عجيب إلى عجيب ، وكل مرحلة كما يقول أشد عجبا من الأخرى .

تبدأ الرحلة إذن بعد أن عاد البطل ، وأخذ يقص العجائب ، وتدور عبر مستويات عديدة من الماضى ، تتمثل فى هذا الماضى القريب ، أو الحاضر المفترض ، حين وصل إلى المغرب وأخذ يقص . وفى ذاك الماضى البعيد حين أخذ يروى عجائب عن رحلته التى تمت ، ثم فى ذلك الماضى الأبعد حين يقص « آمر القافلة » ذكرياته القديمة على أحمد بن عبد الله ، الذى يقوم بقصها على جمال بن عبد الله ، الذى يقوم بدوره بتدوينها ، فنحن إذن إزاء سلسلة تاريخية ، كل حلقة فيها تمثل مستوى زمنيا من مستويات الماضى . وتتم خلال أمكنة يتنقل فيها البطل من مرحلة إلى مرحلة ، ويخيل للقارئ أن الرواية تسير مطردة ، وهى تتنقل من مستوى إلى مستوى ، ومن مكان إلى مكان .

ولكن كل هذا فى الظاهر فقط ، لأن النهاية ، كما سنذكر ، تأتى فتقلب كل هذا النسق ، ونكتشف أن البطل لم يغير الأمكنة ، ولم يتنقل بين المستويات ، وبهذا يعود الغيطانى إلى طريقته المفضلة ، التى تجعل الرواية تتحرك داخل نفسها ، وبطريقة تراكمية ، حتى إن بدت متحركة باطراد ، فإن هذه الحركة وهمية وتتم فى الظاهر .

وقد تخلصت الرواية من أشياء كثيرة . لاحظناها من قبل على روايات الغيطانى . فهى ابتعدت عن التكديس الذى يثقل خطوات الرواية . وابتعدت عن الإسراف فى

الذاتية وإقحام السيرة الخاصة ، وكل هذا جعلها تخلص لجو المتعة ، وتقتصر على الحس الجمالي . ولا تستطرد إلى اسقاطات اجتماعية أو نفسية ، فتلتقى بذلك مع التيارات العالمية السائدة ، التى تنادى بالشكلية ، والتركيز على البناء الفنى ، وتدعو إلى « موت المؤلف » أى حذف كل ما يتعلق بحياته الاجتماعية والنفسية ، فى محاولة للاقتراب من النص كعالم مستقل بذاته .

وتأتى النهاية فى صفحات قليلة ، تمتد من ص ٢٨٤ إلى ص ٣٠١ ، فتعيد ترتيب الرواية ، وتحد من تطورها النسقى . ويمكن أن نتبين ذلك خلال محورين :

أ ـ يكتشف القارئ فى النهاية أن غروب الشمس هو غروب حياة الراوى ، الذى يصل بعد هذه الرحلة الطويلة ، أو هذا الحلم الطويل ، إلى وهم يستوى فيه عنده من سعى نحو إدراك الحقيقة ، ومن بقى فى داره لما يبرحها .

ونتيجة لهذه النهاية تدور تساؤلات ، تحمل بذرة التمرد ، ولكن المؤلف ينسجم مع واقع حضارته ، فلا يجعل هذه البذرة تنمو حتى نهايتها ، وتؤدى به إلى الكفر ، أو إلى العبث الميتافيزيقى . إن الراوى يصل إلى حالة من « الهدوء الأتم والطيبة والسكينة » (ص ٣٠١) . وهذه الحالة هى نتيجة الإيمان بالقضاء والقدر ، ذلك الإيمان الذى يؤدى ـ كما ذكرت فى الكتاب الأول ـ إلى حالة السكينة ، وهى ملمح من ملامح الوسطية العربية ، تتجاوز حمية الجاهلية كطرف ، وتتجاوز السكون كطرف ثان .

ب ـ وتأتى فى الصفحة الأخيرة إشارة هينة ، ولكنها تغير وضعية الرواية من أساسها ، فإن القارئ يكتشف أن المدون هو الرواية ، ومن هنا تتداخل المستويات الزمنية ، وتصبح الحركة داخل مراحل الراوية حركة فى الأحلام ، لا تفيد التطور التاريخى « لم يكن رحيله إلا رحيلى ، مدارجه مدارجى ، أنه جاء إلى الدنيا لحظة وفادتى ، إنه فطم وحبا وسعى معى وعندما بزغ الهاتف لبيت فى ثباتى ، واستجاب عبر رحيله ، لذلك غيابه غيابى ، بعينيه أتطلع » .

ويكف جمال بن عبد الله عن أن يرفع ما دونه للسلطان ، فهو يحس أن الأوراق تخصه ، وأن الموضوع كله ملك له وحده ، وتدور داخله أسئلة صارخة :

« هذا غروبنا المدبر ، ومجهولنا المسفر ، فأين قرارنا المكين » .

وتنتهـى الرواية بهذا السؤال ، الذى يعبر عن حالة قلق ، لا تصل إلى حد الكفر أو التمرد ، بل تظل تبحث عن السكينة ، فى ظل قوة عليا ، من الصعب الإحاطة بحكمتها ، وعلى المرء أن يخضع لمصيره ، فكل ميسر لما خلق له .

ـ ٩ ـ

منتهـــى :

ذكرنا فى الكتاب الأول أن الوسطية بحسبانها تجسيداً لجوهر الحضارة العربية الإسلامية ، إنما تتمثل فى مجموعة خصائص استخلصتها تلك الحضارة خلال مسيرتها التاريخة ، ويمكن أن نشير إلى أهم هذه الخصائص على النحو الآتى :

أ ـ الإيمان بقوة عليا ، تفوق المنطق البشرى ، وأشرنا فى هذا الصدد إلى قصة موسى مع الخضر ، على أساس أن الخضر يمثل تلك الحكمة الإلهية ، التى تتجاوز الظاهر والعلاقات المتعارف عليها ، وتعى علاقات قد لايدركها العقل البشرى ، الذى يغرق فى آنية تقوم على الأسباب المتعارفة .

ب ـ التجاور بين الشيئين ، فى موقف لا يركز على طرف ويتجاوز الطرف الآخر . وقلنا إن الوسطية فى هذا المفهوم تختلف عن وسطية أرسطو ، التى تقوم على « جدلية » بين الشيئين ، تضيع فى نهايتها ملامحهما ، ليبقى شئ جديد يختلف عنهما تماما . واستشهدنا لتقريب مفهوم الوسطية العربية الإسلامية ، بالآيات التى ترى أن الله خلق الزوجين معاً ، كل فرد يقابل فردا آخر ، أما الواحد الأحد فهو من صفات المطلق ، وبالآيات التى ترى أن الله خلق البحرين (العذب والملح) يلتقيان ، وبينهما برزخ لا يبغيان .

جـ ـ الحركة بين الطرفين ، واستشهدنا فى هذا الصدد بالحديث النبوى ، الذى يرى أن قلب المؤمن بين أصبعين من أصابع الرحمن ، وبالتشبيهات التى أوردها الغزالى لتوضيح هذا الحديث ، فقلب المؤمن فى حركته مثل عصفور يتقلب ، أوكرة تتدحرج ، أو ريشة فى مهب ريح .

والغيطانى فى ظنى هو أقرب الروائيين العرب تمثيلا لهذه الملامح التى ترمز إلى جوهر الحضارة العربية الإسلامية ، فروايته تشير كثيرا إلى عالم الحكمة الإلهية ، وقد استشهد مرارا بقصة موسى مع الخضر ، وجعل من نفسه فى بعض المواقف صورة من

موسى ، وجعل من الحسين رمزاً للخضر الذى يرشده ويهديه .

وهو أيضا يميل إلى النظرة التى تجاور بين الأشياء دون أن تخلطها ، وقد استشهدنا له من قبل بنص من التجليات يصرح فيه بأنه لا يرى الأشياء فى اتساقها واطرادها ولكنه يراها فى تجمعها وتجاورها ، وقد انعكس هذا حتى على أسلوبه الذى يميل إلى المتقابلات ، وخاصة فى المقدمات الدعائية فى روايته « رسالة فى الصبابة والوجد » التى تذكر بأسلوب الجاحظ وميله إلى الازدواجية والمقابلة والطباق ، والغيطانى أخيرا يصرح بعنصر الحركة ، الذى يعمر قلوب المؤمنين دون أن يتركها خرابا كالخشب المسندة ، وأن كان يعتمد فى هذا العنصر على استشهادات يسندها إلى ابن عربى (انظر التجليات ٢ / ٢٦ _ ٣٤).

وسواء كان الغيطانى قد قرأ الوسطية أو لم يقرأها ، فإن اللقاء بين الاثنين حتى لو كان من باب توارد الخواطر ، يمثل لقاء بين النظرية ممثلة فى الوسطية ، وبين التطبيق ممثلا فى روايات الغيطانى . وهذا يعنى أن الطريق الصحيح قد بدأ نحو التأصيل لرواية عربية ، وأن هذه البداية سوف تتحول بإذن الله إلى ظاهرة شاملة لا تقف عند فرد أو فردين ، بل تتحول إلى تيار يأخذ موضعه بجانب الأشكال الروائية الأخرى ، وقد يتفوق عليها لأنه تعبير عن جوهر حضارة عريقة ، لها خصوصيتها فى مجال الفكر والإبداع معاً .

ولكن الخصائص السابقة تتوارد عند الغيطانى دون غربلة ، فهو مأخوذ بالتراث ، يتقبله على علاته ، يضع الكل فى سلة واحدة ، ابن عربى بجانب الغزالى ، وابن سينا بجانب الحسين . دون أن تكون له رؤية خاصة ، منتزعة من مسيرة التراث ، ويستطيع من خلالها أن يميز بين ما هو جوهرى وما هو عارض ، وما هو محسوب للتراث وما هو محسوب عليه .

ومع ذلك ، فإننى أعتقد أن الغيطانى هو المرشح الوحيد للوصول إلى بلورة الرواية العربية ، فهو من أشد أدبائنا التصاقا بالتراث ، وإحساسا بنبضه .

محمد جبريل
وهموم الحاضر

- ١ -

منهج التحقيق فن معاصر ، عرفه الدارسون فى العصر الحديث ، بعد تقدم النزعة العلمية . التى تحاول البحث عن الحقيقة بكل الوسائل العلمية ، من استقراء ومقارنة وتصنيف واستنتاج . وغير ذلك من أدوات معاصرة تأثرت بالمناهج العلمية الحديثة . وقد تحول التحقيق فى العصر الحاضر إلى علم قائم بذاته ، له قواعده ومتخصصوه ومؤلفاته .

والتحقيق شئ يختلف عن التراث ، وإن كان فى حالات كثيرة يلتبس به ، فالتراث ينتمى إلى الماضى ، هو مجموعة المؤلفات والرسائل التى كان يمليها الشيوخ على الطلاب ، ويكتبها النساخون ، كل ناسخ حسب اجتهاده ودقته ، ومن هنا تعددت النسخ واختلفت باختلاف قدرات كل ناسخ ، وقد وصل إلينا الكثير من هذ النسخ أو المخطوطات ، محفوظة فى الخزائن ، وأروقة المساجد ، وأرفف المكتبات .

أما التحقيق فهو منهج معاصر ، يلجأ إلى تلك النسخ المتناثرة ، ويقارن بينها ، ويحاول أن يصل خلالها إلى الصورة الدقيقة ، التى كانت ماثلة فى ذهن المؤلف ، وهو يملى على طلابه ، ويستخدم المحقق ثقافته العلمية الواسعة ، التى تجيد اتقان القديم ، وتستخدم المناهج المعاصرة ، وتعرف الكثير منن حياة المؤلف ، وملابساته الاجتماعية والشخصية والثقافية ، وغير ذلك مما يعينه على الاقتراب من الحقيقة ، أو النسخة الأصلية ، إلى أقصى حد ممكن .

إن كتابا مثل « تفسير الطبرى » يعد من أمهات الكتب التراثية ، ومؤلفه رجل ينتمى إلى العصور الماضية ، وهو يجمع آراء القدماء وأهل السلف حول الآيات القرآنية ، ولكن تحقيق هذا الكتاب ، أو أجزاء منه على يد الشيخ شاكر عمل علمى معاصر . فالشيخ شاكر رجل يعيش بيننا ، وهو يستخدم المناهج العلمية الحديثة ، التى تستقرئ وترجح وترد وتقارن وتستنتج ، وهو يستشير علوم التاريخ والجغرافيا والفقه والنحو والصرف والعروض ، وغير ذلك مما يقربه إلى المراد من المؤلف الأصلى .

والمحقق فى كل ذلك ، سواء كان الشيخ شاكر أو غيره ، يورد مقدمة يتحدث فيها عن نسخ المخطوط ، وكيفية الحصول عليها ، ومنهجه فى معاملة هذه النسخ ، ثم يتحدث عن الكتاب ، وحياة المؤلف ، وشيوخه، وتلاميذه ، وثقافته ، وحالة عصره

الاجتماعية والسياسية ، وغير ذلك مما يلقى الضوء على الكتاب ، ولا ينسى فى نهاية عمله أن يورد الفهارس اللازمة ، وأن يسرد مختلف المصادر والمراجع التى استشارها أثناء عملية التحقيق .

ـ ٢ ـ

وقد اصطنع محمد جبريل فى روايته « من أوراق أبى الطيب المتنبى » منهج التحقيق ، وهيأ لها كل مظاهر هذا المنهج المعروفة ، فهو منذ العنوان وعلى الغلاف يذكر أنها « تقديم وتحقيق محمد جبريل » ، وهو يريد بذلك العنوان أن يوهم القارئ أنه إزاء مخطوطة قديمة منسوبة إلى المتنبى ، وهو يعمل جهده فى تقديم هذه المخطوطة وتحقيقها ، حتى تكون قريبة من الصورة التى أرادها المتنبى .

وتأتى مقدمته ، ويأتى تحقيقه ، وسائر حيله الفنية للإيهام بمنهج التحقيق ففى المقدمة يتحدث ، شأن المحقق ، عن العثور على هذا المخطوط ، ويورد الروايات فى أى الأماكن ترك أبو الطيب المتنبى هذه الأوراق ، ومن الذى عثر عليها للمرة الأولى » . ثم يستعرض هذه الآراء ، وينص فى نهاية المقدمة على منهجه وأهمية مخطوطه .

أما تحقيقه للمتن فقد توافر له كل المظاهر العلمية الدقيقة ، يذكر التواريخ ، ويحدد أوراق المخطوطة ، ويتحدث عما فيها من طمس أو حذف ، ويورد الهوامش الكثيرة التى تعرف بالأعلام والأماكن ، وتعلق على الأحداث ، وترجح بعض الآراء ، وتشير إلى الملابسات التاريخية .

ويورد فى نهاية مخطوطه المصادر والمراجع التى اعتمد عليها ، وهى مصادر ومراجع شاملة ، قديمة وحديثة ، وتدل على جهد « المحقق » الذى يخلص لموضوعه ، ويحاول أن يصل إلى الحقيقة ، التى تتمثل فى الأوراق فى صورتها الأولى .

ويتخذ لذلك ، خلال روايته ، أسلوبا علميا تقريريا ، يتعمد فيه أن يخلو من الزخرفة البيانية ، وأيضا من المسحة الشعرية ، التى لا تتناسب ولغة المخطوطات ، إنه أسلوب سهل يعمد إلى هدفه بأقصر الطرق . ويقوم على الافتراض ، وتقليب الآراء ، وترجيح بعضها ، ومحاولة الاستنتاج « تختلف اجتهادات المؤرخين فى تسمية المتنبى ، هل كانت لادعائه النبوة أم لسبب آخر ، وعموما فإن ادعاء المتنبى للنبوة مشكوك فيه ، لأنه يرجع إلى ثلاث روايات شفاهية ، فضلا عن أن ديوان المتنبى لا يشير على أى نحو إلى إدعاء النبوءة » .

ويختلف جبريل فى هوامشه عن كثير من معاصريه ، ممن يسيرون فى هذا الطريق . فالكثير فهم يضع هوامشه اختراعا ، دون أن يهتم بأن يكون لها رصيد تاريخى أو واقع علمى . أما جبريل فهو يتميز بالأمانة العلمية ، فالكثير من هوامشه لها مصدر تاريخى أو مرجع علمى ، حتى إذا اضطر فى حالات يفرضها السياق الفنى إلى مخالفة التاريخ ، أو إلى إضافة شخصية مخترعة أو حدث مبتكر ، فإنه يلجأ إلى حيلة فنية تفيد أن هذه الإضافة لم يجدها فى المصادر التاريخية التى تعرضت للمتنبى ، وإن كانت قد أشارت إليها هـذه الأوراق للمرة الأولى ، وهو فى هذه الحيلة يضرب عصفورين بحجر واحد ، فهو لا يزال مطرداً مع نسق التحقيق ، الذى يبحث ويحاول ، وهو أيضا يوحى للقارئ بأن هذا الحدث إنما هو من اختراعه .

وقد تمادى جبريل فى التمسك بالحرفية التاريخية ، لدرجة أضرت بحركة الرواية ، فى مرحلتها الأخيرة ، ففى الصفحات الختامية ، يحس القارئ بأن المتنبى يراجع موقفه ، فهو قد خرج من مدح الولاة صفر اليدين ، فلا ولاية قد نال ، ولا بكرامته قد احتفظ ، وهذا هو المعنى الذى يقوله له الراوى فى النهاية :

« أنت صناجة العرب ، ورب قافيتها الشرود ، قصائدك ملأت الآفاق بالمدح ، وشغلت الدنيا . فماذا لو حققت الفعل ذاته بإعلان الحدث المرتقب ، تنشر ثورة المصريين على الطاغوت والطغمة الفاسدة ، تمس قصائدك الصوت الذى يرتفع فى كل الأقطار ، يتحدث عن سريان الدم فى الجسد الذى توهموه مواتا ، انبلاج الفجر فى الليل الذى طالت رقدته » .

وفعلا يصغى المتنبى إلى هذا الهاتف ، ويزمع على العودة إلى مصر بروح جديدة ، ويخاطب نفسه « لن أنام ليلتى حتى أستكمل ما بدأت » (ص ١٤٩) .

ولكن الرواية تقف عند هذا الحد ، ولا يطور المؤلف من شخصية المتنبى الجديدة ، ولم تكن هناك فرصة لنمو هذه المرحلة ، سرعان ما انبعثت وسرعان ما اختفت ، لأن المؤلف متمسك بالأمانة التاريخية ، وأنهى الرواية بحادثة مقتل المتنبى فى الطريق ، فقد ظهر له فاتك الأسدى ومعه عشرون من قومه ، فى النعمانية بالقرب من دير العاقول ، وفتكوا به فى الطريق بسبب هجائه لابن أخته ضبة.

حرصت فى الأسطر السابقة على ذكر أسماء الأعلام والأماكن وبعض التفصيلات ، التى ذكرهـا جبريل نقلاعن المصادر التاريخية ، لأكشف عن أمانة المؤلف العلمية ،

تلك الأمانة التى أجهضت المرحلة الجديدة ، التى راودت المتنبى ، فقد انتهت الرواية بهذه الجملة ، التى يتساءل فيها المتنبى : « فهل يتاح لى الوصول إلى مصر ، قبل شهر الصوم » .

ولكن المؤلف لم يمهله وقضى عليه فى الطريق . لو أنه وقف به عند حد العودة من مصر ساخطا على كافور ، ناقما على المصريين ، لما اعترض عليه أحد . فهكذا هو التاريخ ، وهكذا رؤية المؤلف للتاريخ . أما أنه يفتح باب مرحلة جديدة فى نهاية الرواية ، ثم يقفل هذا الباب دون إشباع ، فهنا التساؤل والاعتراض .

إن الفرصة كانت مواتية لجبريل ، لكى يفيض فى رؤية جديدة ، تمنح الرواية تعددا فى المستويات ، وتخلصها من قصر النفس ، شأن الكثير من رواياته ، فهى بالكاد تصل إلى ١٥٣ صفحة من القطع المتوسط .

وقد يقال إن جبريل آثر ألا يضيف مراحل جديدة على حياة المؤلف ، تختلط بحياته التاريخية الحقيقية ، وتحدث شيئا من الالتباس قد يسئ إلى التاريخ والفن معاً . ولكن جبريل ، ولله الحمد ، يملك من الموهبة الفنية ما يستطيع به أن يلجأ إلى حيله الفنية الغزيرة ، التى تفصل بين الحقائق التاريخية والإضافات المخترعة ، فهو عن طريق هوامشه التى يوظفها فنيا ، يستطيع أن يقوم بعملية الفصل هذه دون أن يحس القارئ بشئ من الالتباس أو التشويش ، فمثلا فى ص ١٤٨ حين راودت المتنبى فكرة للعودة إلى مصر ، وبداية حياة جديدة ، يعلق المؤلف على ذلك فى الهامش ويقول : « خلت كل المصادر من الجهة التى كان يقصدها المتنبى فى ختام رحلته ، ولكنه فى هذه الأوراق يصرح بتلك الجهة » .

وهذه الحيلة الفنية تتيح له أن يستطرد فى تفصيلات هذه المرحلة ، وله عذره فهو ينقل من مخطوطه ، الذى اخترعه اختراعا ، وقامت على أساسه فكرة الرواية ، ولا يضيره فى شئ أن تخلو المصادر والمراجع من هذه الأحداث الجديدة .

– ٣ –

ولكن السؤال لا يزال مطروحا، فيما إذا كانت رواية « من أوراق أبى الطيب المتنبى » تحسب فى الشكل التاريخى ، بسبب ما فيها من منهج تحقيق التراث .

ولمحاولة الإجابة عن هذا السؤال ، يمكن أن تقارنها برواية مستجاب « نعمان عبد الحافظ » ، لأنها ، أى الأخيرة ، سلكت كذلك منهج الهوامش والتعليق والترجيح ،

واتخذت أيضا ذلك الأسلوب العلمى المتشكك ، والذى يتخذ مظهر الحذر والدقة . بل إنهما يكادان يتشابهان حتى فى العنوان ، فرواية جبريل هى « من أوراق أبى الطيب المتنبى » ، ورواية مستجاب هى « من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » ، وكلاهما يتخذان مظهر التاريخ ، وينحازان نحو أسلوب المؤرخ الذى يميل إلى التشكيك ، واستخدام اللوازم الحذرة من مثل : أشك ـ أكاد ـ لست أدرى ـ ربما ـ قد .

ولكن البطل عند جبريل ينتمى إلى شخصية معروفة ، لها وزنها فى تاريخنا القديم . أما البطل الوغد (مقالات فى النقد الأدبى ٤ / ٥١) ، فهو ترجمة للمصطلح الإنجليزى anti hero وهو نوع من الشخصيات ظهر فى الرواية الحديثة ، من باب المعارضة للشخصيات النبيلة . ومستجاب نفسه يصرح منذ الأسطر الأولى بان هذه الشخصية انما تنتمى إلى العصر الحديث « واحد فى هذه الدنيا لا يمكنه أن يحدد العام الذى ولد فيه النعمان . يقينا كان الراشيستاغ الألمانى قد أحرق ، تمهيدا لأن يتخلص أدولف من المعارضين للرايخ الثالث ، كما أن لينين كان حتما قد مات ، وسلم روسيا الاشتراكية إلى خلفه العنيد ، ومن المتعذر أن نعتقد أن تشمبرلين قد تولى أمور بريطانيا العظمى » .

إن الانتماء الطبقى لكل بطل يحدد هويته ، فبطل جبريل كلاسيكى مشهور ، له وزنه فى التاريخ ، أما بطل مستجاب ، فهو هزلى من النوع الخفيف ، يسخر به المؤلف من البطل النبيل ، على طريقة سرفانتس فى روايته « دون كيشوت » .

إن مستجاب يتخذ منهج التحقيق ، ويلجأ إلى أسلوب حذر متشكك يعتمد على الهوامش ، هو فى ذلك مثل جبريل ، ولم يقل أحد إن رواية مستجاب هى نوع من رواية الشكل التاريخى ، ومن ثم لا نستطيع أن نزعم أن رواية جبريل هى نوع من الشكل التاريخى ، بسبب هذا المنهج الذى يفيد من فن التحقيق ، كعلم تحددت ملامحه فى العصر الحديث .

هذا هو جزء من الإجابة ، أما الجزء الآخر فيتلخص فى أن كلا من رواية مستجاب ورواية جبريل ، إنما ينتميان ، إن أردنا التصنيف ، إلى ما يمكن أن نسميه بالرواية التوثيقية ، التى ظهرت حديثا ، متأثرة بالنزعة العلمية ، ومعتمدة فى ذلك على الوثائق ولغة المخطوطات .

وقد تأثرت الرواية العالمية بالنزعة العلمية فى مظاهر عديدة ، تسللت إلى الكثير من الاتجاهات الأدبية ، فقد عرفها أصحاب الرواية الجديدة فى فرنسا ، خلال التركيز على

الوصف الدقيق والمفصل ، والذى يتخذ مظهر الموضوعية الباردة (انظر لقطات ص ٢٥) ، وعرفها أيضا بعض كتاب العبث من خلال تحليلاتهم التى يقصدون بها أن تكون مملة تثير الأعصاب (انظر الأدب وتجربة العبث ص ١٧) ، وعرفتها أيضا الرواية الأمريكية ، كما فى بعض روايات فولكنر وهيمنجواى« إن رواية فولكنر « الصخب والعنف » تتنوع لغة فصولها بتنوع شخصية كل فصل ، وقد جاء أحد هذه الفصول فى لغة تقريرية جافة لأن بطل هذا الفصل تاجر يتعامل مع المادة والأرقام ، ولا يعرف لغة التشبيهات والبيان . أما هيمنجواى فى « لمن تدق الأجراس » فقد اعتمد على الوثائقية فى كثير من مواقف روايته ، وخلال لغة محايدة أشبه بالتقارير الصحفية ، لأنه كتبها وهو على جبهة القتال فى أسبانيا » . (انظر : القصة القصيرة فى الستينيات ص ٧٣) .

وهنا يمكن أن نتحدث عن شكل جديد فى الرواية المعاصرة ، وهو الشكل التوثيقى ، وقد برز مصطلح جديد تناوله النقاد العالميون ، وهو مصطلح التماسية short crcuit . ويعنون به إزالة الحواجز بين الوهم والحقيقة ، بين الخيال والموضوع ، وهم من أجل إزالة هذه الحواجز ، يقتربون بالرواية من مظهر الحقيقة العلمية ، ويعتمدون على الوثائق ، واللغـة الجافة ، والتفصيلات الباردة ، وغير ذلك من مظاهر يقول عنها الناقد الأمريكى إيهاب حسن « إنها فى مجملها تقوم بنوع من مقاومة الشكل anti form ، وتحاول أن تجعل القارئ يكف عن الوهم فإنه إزاء عمل فنى يبعده عن الحقيقة » . (انظر مقالات فى النقد الأدبى ٣ / ٥٤) .

ويمكن أن نضرب مثالاً على الرواية التوثيقية فى أمريكا ، برواية « بروتيجان » Brautigan والتى عنوانها « صيد السمك فى أمريكا » trout fishing in America ، فقد أورد فيها وثائق فعلية ، وأوهم القارئ بأنه يكتب سيرة ذاتية حقيقية ، وكان يحيل كثيرا إلى صورته على الغلاف . ويمكن أيضا أن نضرب مثالا على هذا النوع من الرواية فى مصر ، برواية مستجاب ورواية جبريل .

ـ ٤ ـ

لست هنا مولعا بالتقسيم والتصنيف وكثرة الجدل العقيم ، لأننى أهدف من كل هذه المقدمة إلى ملمحين واضحين فى عالم جبريل الروائى ، وهما :

١ ـ نزعة المعاصرة .

٢ ـ النزعة العلمية .

- ٥ -

أصدر جبريل حتى تاريخه (١٩٩٣ م) سبع روايات ، هى :

١ ـ الأسوار (١٩٧٢ م).

٢ـ إمام آخر الزمن (١٩٨٤ م) .

٣ ـ من أوراق أبى الطيب المتنبى (١٩٨٨ م) .

٤ ـ قاضى البهار ينزل البحر (١٩٨٩ م) .

٥ ـ الصهبة (١٩٩٠ م) .

٦ ـ قلعة الجبل (١٩٩١ م) .

٧ ـ النظر إلى أسفل (١٩٩١ م) .

ويهمنا فيما نحن بصدده فى البحث عن الشكل التاريخى ، أربع روايات هى :

١ ـ الأسوار .

٢ ـ إمام أخر الزمان .

٣ ـ من أوراق أبى الطيب .

٤ ـ قلعة الجبل .

- ٦ -

وجدنا أنفسنا فيما سبق ونحن ننطلق من رواية « من أوراق أبى الطيب المتنبى » ، أننا إزاء ملمحين أساسيين (النزعة العصرية والنزعة العلمية) فى عالم جبريل الروائى ، ونواصل رحلتنا مع رواية جبريل ، لنستكمل بقية الملامح الفنية ، مركزين كما ذكرنا على الروايات ذات النزعة التاريخية ، وسوف ننهى هذه الدراسة خلال العناصر الآتية :

أ ـ النزعة العصرية وهموم الحاضر .

ب ـ النزعة العلمية وسعة الثقافة .

جـ التكنيك الفنى الحديث .

د ـ روح المقاومة .

هـ ـ معالم الشكل التاريخى .

و ـ تقييم ختامى .

ـ ٧ ـ

جاءت هذه الدراسة تحت عنوان « جبريل وهموم الحاضر » ، لتقحمنا مباشرة فى جوهر الزمن عند جبريل ، وهو الزمن الحاضر الذى يستغرق جل اهتماماته ، وتستوى فى ذلك رواياته التى ترصد الواقع حوله ، ورواياته ذات النزعة التاريخية ، فكل رواياته مشغولة بالحاضر ، ومحاولة تعميق وعى القارئ بهذا الحاضر ، فمثلا روايته « قاضى البهار ينزل البحر » ، تهتم بالواقع الذى يؤثر على بطلها « قاضى البهار » ، ويقتحم عليه حياته ، ويحيلها إلى رعب وقلق ، ويضطر إلى أن ينزل البحر لعلة يستريح من هذا الواقع ، وهى بذلك تختلف فى منحاها العام عن روايته « من أوراق أبى الطيب المتنبى » ، الذى هو مشغول برصد العوامل السلبية حوله ، والتى تقف ضد طموحه ، وتدفعه فى النهاية إلى أن يغادر مصر محبطا .

ومن هنا نستطيع أن نقول : إن روايات جبريل ذات الطابع التاريخى إنما تتخذ من التاريخ قناعا ، لتطل من خلاله على هموم الحاضر ، ولا نستطيع أن نستثنى رواية ما من هذا الميل الضارب فى أعماق روايات جبريل . فالأسوار إنما هى مشغولة بالحاضر ، الذى يدفع بالأستاذ وتلاميذه إلى أن يعيشوا بقية حياتهم داخل أسوار المعتقل . ويمكن أن تقول هذا ، بصيغه أو بأخرى ، عن « إمام آخر الزمن » ، وعن « من أوراق أبى الطيب التنبى » ، وعن « قلعة الجبل » .

والقناع التاريخ عند جبريل شفاف ، يطل من خلاله بلا عناء على مشكلات حاضره ، وهو حاضر يضغط على جهاز جبريل النفسى والعصبى ، وهو جهاز لا يتحمل كثيرا عملية الضغط ، ليس من صلب يحتفظ بالبخار داخله حتى يحين الحين ، ولكنه ينفجر فى حالات كثيرة ويصرخ بصوت عال ، يمزق أستار القناع ، ويهتك الحاجز الرمزى بين الحقيقة والخيال ، متنبى جبريل قد يسخط على المصريين فى موقف فيعبر فى إفاضة ولكنه فى موقف آخر وفى نهاية الرواية قد يرضى عن المصريين فيعبر فى إفاضة أيضا ، وهو فى كلا الموقفين يصدر عن مزاج شاعر أكثر مما يصدر عن تحليل روائى .

والهـم السياسـى هو الذى يشغل جبريل فى حاضره ، ويركز فى ذلك على فكرة

« القهر السياسى » ، الذى يعانى منه الأستاذ وتلاميذه فى « الأسوار » . وتعانى منه الجماهير فى « أمام أخر الزمان » ، وتعانى منه عائشة فى « قلعة الجبل » .

وهو بذلك يقع على « السمة الأساسيية » فى التاريخ المصرى المعاصر ، والتى لفتت نظر معظم الروائيين ، واعتبروها مسئولة عن الإحباط والهزائم التى تعانى منها الأمة العربية .

ولكن شخصيات جبريل لا تزال تحمل شيئاً من القيمة الكلاسيكية القديمة ، ففى رواية « الأسوار » نجد بعض الشخصيات فى لحظة مكاشفة ، تحس بالخجل من دورها التآمرى ، وتلمح نظرات الإدانة فى أعين الآخرين .

ولكن هذه الصورة تتطور فى الأجيال التالية بشكل عنيف ، ويرصد الغيطانى هذا التطور فى خططه ، ويختفى الخجل تماما ، وتنقرض القيم القديمة ، وتصبح الخيانة قيمة ، والتآمر ذكاء ، والقسوة قوة.

٧ ـ ١

كانت تلك المقدمة عن موقف جبريل بين التاريخ والواقع ، وعلاقة كل منهما بالعالم الفنى، الذى يقتضى منطقاً يختلف عن التاريخ ، ويختلف أيضا عن الواقع . وقد تكون هناك علاقة ما بين التاريخ والواقع، فالتاريخ واقع قد مضى، والواقع فى سبيله أن يصبح تاريخا ، ولكن كلا منها تمثل المادة الخام ، التى يشكل منها الأديب واقعه الخاص .

وهذه المقدمة النظرية يمكن أن نجد لها تطبيقا فى رواية « إمام آخر الزمان » ، وهو تطبيق يقدم « المثل » الذى يمكن أن ينطبق على بقية رواياته ذات الطابع التاريخى . ، وهو مثل يأتى من « باب أولى » لأن هذه الرواية تتعرض لفكرة موغلة فى جذور التاريخ العربى الإسلامى ، منذ ظهور البوادر الأولى للقهر السياسى ، أى إنها تلجأ إلى قناع له جذوره التاريخية والاجتماعية والفكرية ، فهى مثال يصلح أن ينطبق على بقية الروايات من باب أولى ، لأنها ، أى بقية الروايات ، قد تتعرض لمجموعة من المعتقلين (الأسوار) . أو لشاعر يتصادم طموحه الشخصى مع واقعة السياسى (من أوراق أبى الطيب المتنبى) . أو تتعرض للملك وتـعرى جبينه وضعفه على الرغم من مظهره الاستبدادى (قلعة الجبل) .

يبدأ جبريل روايته بهذا التقديم :

« هذه الرواية نسج خيال .

وإذا كان إطارها يبدو دينيا ، فإن مضمونها أبعد مايكون عن تناول القضايا الدينية ، إن الذى ينشد أمور دينه ، عليه أن يفتش عنها فى كتب الدين ، وما أكثرها .

وإذا توالت الأسماء خلال الأحداث لأماكن وبشر ، فى هذا القطر العربى أو ذاك ، فمرد ذلك إلى الواقع الفنى ، وليس إلى الواقع التاريخى .

وأكرر : هذه الرواية نسج خيال » .

يقع جبريل بحسه الفنى على هذه الأسطر القليلة ، التى لا تعنى ، كما يوهم ظاهرها ، مجرد كلمات تقديمية للتوضيح وتبرئة الساحة ، ولكنها تتخذ دورها داخل القناع الفنى ، وتلتحم مع بنية الرواية فى مستوياتها التاريخية والواقعية والفنية . قد يقف « المستبد السياسى » عند جملة « هذه الرواية نسج خيال » ، وقد يقنعه تكرارها ، فهو يقف عند السطح كما يريد المؤلف أن يوحى إلينا . أما القارئ الآخر الذى يخاطبه جبريل ويتراسل كل منهما مع الآخر خلال لغة مشتركة ـ فهو يجد بين السطور شيئا يتجاوز الظاهر ، ويجد فى التكرار والتأكيد ما يكشف عن القهر السياسى ، الذى يجعل الكاتب يتوارى وراء السطور ، ويخشى أن يوضح موقفه ، ويبرئ ساحته بمختلف الوسائل .

إن هذه الأسطر القليلة ليست من باب الصدفة أو مجرد توضيح ، ولكنها تتحول إلى لبنة تندمج مع البنية الفنية للرواية. التى تتوالى لإدانة القهر السياسى خلال فكرة « المهدى » التى تتنامى عبر العناوين الآتية :

١ ـ تحقيق مطول عن بواعث اختفاء المهدى وبواعث ظهوره .

٢ ـ فلما اشتدت الأزمة ، وعانى الإسلام من الغربة ، ظهر المهدى فى الفتح .

٣ ـ وحتى لا ينطق الإمام عن الهوى دعا إلى حكم القانون .

٤ ـ فأنقذ سبحانه وتعالى المسلمين بحزب الله .

٥ ـ الثورة عنف ، فلماذا لا ندعو إلى الإصلاح .

٦ـ وخرج الإمام بالسيف ، علامة أكيدة على أنه منتظر .

٧ ـ وعلى رصيف مقهى السيالة ، اعتقل رجل تؤكد معظم الروايات أنه ، بالفعل ، هو المهدى المنتظر .

إن هذه العناوين تتوالى على مراحل ، يصل المؤلف من خلالها إلى فكرة تعنى فشل هذا المنتظر فى خلاص الجماهير ، وأن على الجماهير أن تتولى أمر خلاصها بنفسها ، ويأتى السطر الأخير فيؤكد هذه النتيجة :

« سيكون كل شئ على ما يرام ، حين يسقط النظام على أيدى الجماهير ، وليس عن طريق فرد أو أفراد أيا كانوا » .

وهذا المغزى فى رواية جبريل ، يلتقى فيه مع رواية نجيب محفوظ « ليالى ألف ليلة » ، التى ظهرت سنة ١٩٨٢ قبل روايته بعامين . ولكن محفوظ أكثر فنية ، فهو لا يميل إلى السرد والوصف ، وتأتى مراحله غنية بالمواقف ، ومبررة فنيا ، فكل مرحلة تلى الأخرى وتضيف إليها . بينما نجد مراحل جبريل تتشابه إلى حد كبير ، ويحس الناقد أنه يستطيع أن يتخلص من بعض هذه المراحل ، لأن إحداها قد تغنى عن الأخرى .

وربما كان السبب فى ضعف هذه الرواية ، أن القناع فيها قد بلغ درجة عالية من الشفافية ، تجعل المؤلف يغرق فى الواقع الحاضر ، ولو على حساب الواقع الفنى ، والقارئ لا يحتاج إلى ذكاء شديد لكى يعرف الشخصيات الواقعية التى يعنيها المؤلف ، أو الأحداث الجارية التى يشير إليها ، بل إن المؤلف يوفر عليه حتى عملية الاستنتاج والتخمين ، ففى أكثر من موضع يصر على توضيح إشاراته ، خلال جمل تنقل الرواية من عالمها التاريخى إلى عالمها المعاصر ، فهو فى ص ٣٨ ينص على أن عبد الرازق سالم هو بائع الحلوى فى الحسينية ، وأن فيصل الشبراوى هو مدرس اللغة العربية فى المعهد الدينى ، وغير ذلك من صفات توضيحية تزيح عالم القناع التاريخى ، وتجلب على الخشبة العالم المعاصر فى سفور لا يحتاج إلى قناع . وهو أيضا فى ص ١٢ يشير إلى موت الإمام ، ولكنه يستخدم من الصفات ما يصرح بمشاعر المؤلف ، فهذا الإمام هو السادات الذى جاء موته خلاصا لمحنة دامت اثنى عشر عاما . وغير ذلك من قضايا كانت تشغل الإعلام وقت كتابة الرواية ، وتزاحمت على أعصاب المؤلف ، وعبرت عن نفسها بطلاقة تتمرد على الواقع الفنى ، وذلك مثل الصلح مع إسرائيل ، وعصر الانفتاح .

إن ضغط الحاضر على رواية « إمام آخر الزمان » أدى إلى نتيجتين :

إحداهما : تتمثل فى أن جبريل خالف عادته المتبعة فى بقية رواياته ، والتى نتبين فيها روح المقاومة التى تتجاوز القهر بكل أبعاده السياسية والاجتماعية ، مما سنذكره فيما بعد بشئ من التفصيل . فهو فى هذه الرواية يدعم فكرة الفشل والإحباط ، فيتابع فكرة

الخلاص على مراحل عديدة ، وكل مرحلة تنتهى بالفشل . لأن جبريل ينتقل من واقع معاصر ، ويكتب فى موازاه اللحظة الراهنة ، ويتابع تجارب مصر المعاصرة مع حكامها ، حتى انتهت بهذا الفشل الذريع ، الذى رصدت الرواية أبعاده بكل أمانة .

وقد يقال إن المرحلة الأخيرة تتبنى شيئا من الأمل ، خلال هذا السطر الذى انتهت به الرواية « سيكـون كل شئ على ما يرام حين يسقط النظام على أيدى الجماهير » ، ولكن هذا لا يكفى ، فقد جاءت هذه المرحلة فى أقل من صفحتين ، واعتصر المؤلف نتيجتهـا فى سطر يلخص مغزاها ، ولم يتركها تنمو خلال المراحل السابقة ، ولم يمهد لها بما يجعل هذا الأمل حتميا وضروريا ، وربما كانت هذه المرحلة المعتصرة عند جبريل هى بسبب تأثره بروايةنجيب محفوظ ، الذى جعل الجماهير فى النهاية هى التى تسود وتفرض العدالة ، ولكن محفوظ قد مهد لهذه المرحلة ، وجعلها نتيجة حتمية ، وصورها بطريقة تلقى بثقلها على سير الرواية .

أما النتيجة الثانية فهى تتمثل فى اهتزاز الرواية فى الرؤية ، فلا يستطيع القارئ أن يصل فى النهاية إلى هدفها بوضوح ، ويتأرجح بين فكرتين :

أ ـ فقد يكون الهدف تاريخيا ، يشير فيه المؤلف إلى بيان مثالية الحضارة العربية الإسلامية ، تلك المثاليةالتى لا تستجيب للتطبيق العملى ، وهو يشير إلى هذا الهدف فى الفصل الأول « تحقيق مطول عن بواعث اختفاء المهدى وبواعث ظهوره » ويرى خيط البداية ، كما يقول فى السطر الأول ، فى شخصيةالرسول صلى الله عليه وسلم ، ثم يتابع هذا الخيط وقد امتد خلال الإمام على والحسين وغيرهما من آل البيت ممن يمثلون فكرة مثالية ، تقف على خط مستقيم لا يستجيب للمتغيرات الواقعية .

والمؤلف خلال هذا الفصل قد خلط بين أقوال الرسول والصحابة ممن يمثلون جوهر الإسلام ، وبين أقوال منحرفة عن جوهر الإسلام وتبتعد عن تعاليمه ، ووضع الجميع فى سلة واحدة ، أدت إلى إدانة الجذور الأولى للحضارة العربية الإسلامية ، والحكم بفشلها فى التطبيق ، لأنها تقوم على مثاليات لا تتناسب والتركيبة البشرية ، وهو حكم خاطئ تاريخيا ، فالتعاليم النظرية للإسلام تتسم بالفطرة والواقعية ، وهى من الناحية التطبيقية قد اثبتت نجاحها على مستوى الجزيرة العربية أولا ، وعلى المستوى الحضارى الإنسانى ثانيا .

ب ـ وقد يكون الهدف معاصراً ، يشير فيه المؤلف إلى أهمية دور الجماهير فى

التغيير ، كما يدل على ذلك السطر الأخير من الرواية ، وهو هدف يأتى فجائيا وفى الصفحتين الأخيرتين ، فبدا كما لو كان ملصقا نتيجة قراءات فى روايات سابقة .

٧ ـ ٢

وتتخذ النزعة العصرية مظهرا فنيا فى روايات جبريل ذات الطابع التاريخى . وهو مظهر يمت إلى تقليد الرواية بمعناها العالمى ، ويحتفى بالرمز ، وتحليل الشخصية ، وتوظيف الحوار ، وتصوير الموقف ، وتأزم الصراع ، والإيحاء ، وغير ذلك من سمات فنيـة عرفتهـا الروايـة العالميـة التقليدية ، ثم انتقلت إلى العالم العربى خلال ذلك الشكل التقليدى ، سواء كان هذا الشكل يستوحى الواقع فيما يسمى بالرواية الواقعية ، أو يستوحى التاريخ فيما يسمى بالرواية التاريخية .

وقد امتد هذا المظهر الفنى إلى كل روايات جبريل ذات الطابع التاريخى ، وسوف نكتفى بتحليل رواية « قلعة الجبل » كمثال نكشف من خلاله عن السمات الفنية للرواية العالمية فى شكلها التقليدى .

إن المظهر الفنى الذى يقوم على تقاليد عصرية ، يتخذ فى هذه الرواية سمات فنية كثيرة ومتنوعة ، يمكن أن نتابع بعضها على النحو الآتى :ـ

أ ـ الرمز .

ب ـ تحليل الشخصية .

جـ ـ السخرية .

د ـ توظيف الحوار .

هـ ـ تصوير الموقف .

٧ ـ ٣

منذ العنوان يقتحم الرمز عالم رواية « قلعة الجبل » ، وهو رمز معاصر فى مفهومه ، لا يكتفى بالتشبيه أو البديل ، شأن الرمز بمفهومه القديم ، الذى يقوم على افتراض عالم آخر ، مثل عالم الحيوانات ، ويأتى ما يعنيه المؤلف من رمز متخفيا وراء هذا العالم الآخر وغير مندمج فيه ، أما الرمز فى عالم جبريل فهو يخلق عالمه الخاص ، وتتحول الفكرة منذ العنوان ومنذ الأسطر الأولى إلى رمز للقهر السياسى ، ممثلا فى السلطان خليل ،

الذى يعشق السلطة ، ويغتصب النساء ، ويقضى على العلماء .

ويلقى هذا الأمر بظلاله على كل منحنيات القصة ، فعائشة ، مثلا ، التى يشتهيها السلطان ، هى من عامة الشعب ، لا يغريها الجاه ولا المال ، ولا تفضل حياة القصور والثراء ، وتؤثر أن تعيش مع زوجها وأبيها وجيرانها الطيبين ، وينمى المؤلف هذه الشخصية بطريقة تلقائية ، حتى تتحول إلى رمز لمصر كلها ، ويتجمع حولها الناس ، وتلعب فى نهاية الرواية دورا كبيرا فى افتضاح نوايا السلطان .

إن صورة المرأة هنا ممثلة فى عائشة، تختلف عن صورة المرأة فى روايات جورجى زيدان ، والتى سبق أن تحدثنا عنها فى فصل « تغريب التراث » ، فالمرأة عند زيدان مخادعة ماكرة، تحاول أن توقع الشخصيات القيادية فى هواها ، وأن تحولها إلى لعبة فى يدها ، وأن تشوه دورها التاريخى ، أما المرأة عند جبريل فهى رمز لمصر ، وتحركها دوافع قومية ، تفضح المستبد ، وتتسلل إلى داخله ، فتعرى نفسه عن طريق التحليل النفسى ، الذى يغوص إلى الأعماق فتكتشف فى النهاية أن الاستبداد هو الوجه الآخر للضعف النفسى ، فالسلطان رغم قوته لا يعرف الحب الراقى ، ولا يستطيع أن يتسلط على قلب امرأة ، وبدلا من أن يعترف بضعفه ويحاول أن يتجاوزه ، فإنه يتمادى إلى الوجه الآخر ، ويصبح كالطفل ويكسر لعبة زملائه ، وتحركه نوازع الأثرة والأنانية .

٧ ـ ٤

نحن إذن إزاء نوع من التحليل لشخصية البطل ، وهو تحليل لم يعرفه التراث القصصى ، لأنه لم يكن يهدف إليه ، ويعتبره نوعا من الإيغال ، يتنافى وهدفه فى لمس الأمور بخفة ، والوقوف عند سطح الأشياء .

إن شخصية السلطان هى مثال لتحليل الشخصية عند جبريل ، وهو تحليل نفسى ، لا يقف عند الوصف المادى للشخصية ، إذ يتسلل إلى داخلها ، ويعرى نوازعها ، ويبدو المؤلف هنا واسع المعرفة ، يعرف عالم الشخصية أكثر مما تعرفه الشخصية عن نفسها ، فقد تكون هذه الشخصية من الغفلة والجهل ما لا تستطيع به أن تفهم نفسها حق الفهم ، فلا تعرف الدوافع الخيرة من الشريرة ، وتقع فى النهاية ضحية لشهوة النفس المتمثلة فى السلطة والجاه وقهر الآخرين .

إن هذا الموقف من جبريل هو إحياء لدور المؤلف التقليدى ، وهو مؤلف واسع المعرفة ، لا نريد أن نشبه بالإله كما يشبهه نقاد الحداثة ، ممن يتمردون على هذا الدور ،

لأنه يجعل من القارئ شخصية متلقية ، تندمج فى عالم المؤلف ، ولا تستطيع أن نشاركه فى خلق العمل الأدبى ، وأن تساهم معه فى بناء الشخصية ، بدلا من أن تستلمها جاهزة ، محددة المعالم ، سواء فى صورتها المادية أو النفسية .

٧ ـ ٥

ويلجأ المؤلف إلى الأسلوب الساخر ، عن طريق هذا المؤرخ الذى يكتب سيرة السلطان خليل ، إنه يتحدث عن إنجازات هذا السلطان ، ويقلب مساوئه إلى محاسن ، ويتخفى وراء السطور قدر كبير من السخرية والتهكم ، فهو يعقد فصلا تحت عنوان « فصل حب السلطان خليل للعلم والعلماء » ، وهو يعقد الباب الحادى عشر كله للحديث عن إنجازات هذا السلطان ، وهو فى مرات كثيرة ينتهز الفرصة للحديث عن جهود السلطان ، يقول فى إحدى هذه المرات « أما مؤاخذة السلطان على حرصه أن يقبل الداخل إليه ، مهما علا مركزه ، الأرض من تحته ، أو يقبل قدميه ، أو يسجد أمامه ، وارجاع ذلك إلى العادات التى عرفها السلطان فى بلاد طفولته ، فهو افتراء باطل ، لأن السلطان لم يبتدع ما كان غير معروف ، سبقه إليه من سبقوه ، وحرص عليه لتأكيد المكانة والأبهة ، ولإبقاء الذلة فيمن يظن نفسه شيئا » .

فجبريل فى هذا الأسلوب يلعب على مستويين ، مستوى ظاهرى يدافع فيه عن السلطان . وآخر تهكمى يسخر فيه من السلطان ، وهو بذلك يشبه مقدمته فى « أيام آخر الزمان » ، التى يكرر فيه عبارته « إنها من نسج الخيال » ، ويهدف بتكراره إلى إبراز عنصر القهر السياسى ، الذى يجعل الكتاب يتسترون وراء التورية والإيحاء ، والأمر كذلك فى روايته « قلعة الجبل » فهو يبرز صورة القهر السياسى ، الذى يغير من الحقائق ، ويقلب الأوضاع ، ويجعل العلماء يخشون من التصريح .

٧ ـ ٦

الحوار عند جبريل وسيلة مفضلة فى جميع رواياته ، وهو حوار قصير دال ، يجدله المؤلف فى عبارات قصيرة وسريعة ، توحى بالكثير مما هو خارج لفظها .

يدور فى بداية الرواية حوار بين السلطان وعائشة على النحو الآتى :ـ

« ـ ما اسمك .

ـ عائشة .

ـ بنت من .

ـ عبد الرحمن ، القفاص بالشيخونية .

ـ هل يأذن لك أبوك بمغادرة البيت وحيدة .

ـ أمرى بيد زوجى » .

إن هذا الحوار يتحرك بسرعة خاطفة ، خلال جمل قصيرة ، توحى ما لا تستطيعه الصفحات الكثيرة ، وتنمى من عنصر الرمز الذى يلقى بأبعاده على الحوار والموقف وتصور الشخصية . وإذا كان السلطان قد أدرك من هذا الحوار أن عائشة « تجمع إلى الجمال الخلاب سرعة البديهة » على حد تعبير المؤلف ، فإن هناك مستويات أخر ، يدركها القارئ الفطن ، تتعلق بشخصية السلطان وبشخصية عائشة وبطبيعة الرمز ، وغير ذلك من إيحاءات لم يدركها السلطان ، لأنه وقف عند المستوى الظاهرى لهذا الحوار .

٧ ـ ٧

تمتلـئ روايات جبريل بالمواقف القصيرة الدالة ، والتى تأتى أيضا فى عبارات مركزه ، توحى أكثر مما تنفى ، فهو مثلا :

« علم الجنادرمة بما كان من أمر الخليفة وعائشة ، أعادوها إلى حيث كانت ، وأبلغو السلطان ، كان قد مضى قليل على استفاقته من النوم ، كأنما لسعته عقرب ، اهتز فى سريره ، وتغيرت ملامحه حالا » .

فالجمل هنا قصيرة مباشرة ، تخلو من حروف العطف وأدوات الوصل ، حتى تكون سريعة ، تصل إلى هدفها من أقصر الطرق .

ـ ٨ ـ

كان من الممكن أن ندرج الحديث عن المقاومة ضمن عنصر الرمز ، أو حتى كان من الممكن أن ندرجه كعنصر مع مجموعة العناصر السابقة ، ولكنى آثرت أن أفرده بحديث مستقل ، لأن المقاومة عند جبريل تمثل محورا أساساً فى روايته لا يقل فى أهمية عن محور « القهر السياسى » .

وعنصر المقاومة لا يأتى ملصقا فى الكثير من روايات جبريل ، بل يأتى مصاحبا لخطوات الرواية من أولها إلى آخرها ، ففى « قلعة الجبل » يقدم شخصيتين رئيستين

هما : السلطان خليل وعائشة ، الأولى تشير إلى محور « القهر السياسي » ، والأخرى تشير إلى محور « المقاومة » .

وعلى الرغم من بطش السلطان ، فإن شخصية عائشة تبدو في صورة أقوى منه ، فمنذ اللحظة الأولى والسلطان مشدود إلى جمالها ، ويدور في فلكها ، ويحاول أن يلتمس ولو نظرة منها ، ولكنها تأبى ، وتتحول إلى رمز ، وتشعل نار الثورة في قلوب أهل القاهرة مرتين :ـ

المرة الأولى في الباب العاشر وقد تجمع الناس في صحن الأزهر ، ونادوا بالإفراج عن عائشة ، وضرورة نزولها من القلعة ، بل هاجموا القلعة ، واضطروا السلطان إلى أن ينادى بالأمان وإلى أن يفرج عن عائشة .

ويسجل المؤلف ذلك في موقف من مواقفه القصيرة الدالة ، وتحت عنوان « فصل » لا يزيد عن سبعة أسطر هي :

« سكنت الفتنة في مهدها .

ارتفعت القلاقل ، وهدأ الهرج ، وسالم كل مخالف .

استقرت خواطر الناس واستبشروا ، وابتهجوا بالفرح ، وهاص الناس في الشوارع والدروب وزاطوا ، وفتح العلماء أبواب الأزهر ، وتركوا أسلحتهم ، وانصرف كل لشأنه . اعتبروا نزول عائشة من قلعة الجبل ، وعودتها ـ بملاءتها التي أصرت على ارتدائها ـ إلى حدرة الحنة ، مناسبة بهيجة ، وفرح لكل أبناء البلاد المصرية » .

وعلى الرغم من أن المؤرخ قد سجل أحداث هذه الثورة بأمانة ، وأفاض في الحديث عن أهل القاهرة ، إلا أنه في النهاية يعلق على ذلك بأسلوبه الساخر ، الذى يشير بأصابع الإدانة إلى القهر السياسى ، أكثر مما يدافع عنه ، فيقول :

« فاعلم أن السلطان لم يخل سبيل عائشة ، ويعيدها إلى بيتها ، لخوف من هياج العامة ، لم تصدر عن آلاف الواقفين أسفل القلعة ، كلمة نابية في حق الحضرة السلطانية ، ولا هتفوا ضده ، إنما هي توسلات ومناشدات ، ترجو الرحمة وعفو القادرين . امتثل السلطان ، لا رهبة ولا نكوصا ، لوساطات العلماء وملوك الدول الأخرى ، ولميله شخصيا إلى العطف والمودة والعدل » .

والمرة الثانية فى الفصل الثانى عشر ، فقد قبض السلطان على عائشة من جديد ، وتسارع الناس ، وهبوا نحو القلعة ، ويأتى فصل تحت عنوان « فى اختطاف عائشة من القلعة » ، ليسجل انتصار العامة ، والهروب بها إلى أماكن لا تصل إليها يد السلطان .

كان من الممكن أن تغنى إحدى المرتين عن الأخرى ، لولا حرفية المؤلف فى التمسك بالتاريخ ، فيخيل لى إنه يكتب وفى ذهنه مرحلة تاريخية معينة يحاول أن يرصدها ، ولعله يشير إلى ثورة القاهرة الأولى ، وإلى ثورة القاهرة الثانية ، فى عهد الحملة الفرنسية ، لأن النتائج تأتى متشابهة ، فإن القائد الفرنسى قد أباح صحن الأزهر وعربدت خيوله فى أروقته ، وأيضا أباح السلطان مدينة القاهرة كما يسجل المؤلف ذلك فى فصل عنوانه « فصل فى إباحة مصر والقاهرة » .

فعنصر المقاومة إذن يمثل سمة أساسية فى روايات جبريل ، يستحق أن نفرد له حديثا مستقلا ، وقد اتخذ مظاهر عديدة فى رواياته منها :

١ ـ الجوقة (الكورس) كما فى رواية « إمام أخر الزمان » .

٢ ـ ألسنة الخلق ، كما فى رواية « قلعة الجبل » .

٣ ـ النهاية الموحية ، كما فى رواية « قاضى البهار ينزل البحر » .

ويمكن أن نفصل هذه المظاهر على النحو الآتى :

١ ـ فى رواية « إمام أخر الزمان » وعقب كل فصل ، تجتمع مجموعة من الأصدقاء على مقهى ، ويقومون بدور الرواة ، والتعليق على ما حدث . وجبريل بهذا يطور وظيفة الراوى من الصوت المنفرد ، إلى صوت المجموعة (الجوقة) .

وتعليق الجوقة هنا يعبر عن صوت الجماهير ، التى تدعو إلى التماسك وخاصة عندما تشتد الأزمة ، إن الفصل الأخير من الرواية ، يأتى تحت عنوان « وعلى رصيف مقهى السيالة ، اغتيل رجل تؤكد معظم الروايات أنه بالفعل هو المهدى المنتظر » ، فالفصل كما يوحى عنوانه يشير إلى ضياع الأمل ، ولكن الجوقة ممثلة فى مجموعة الأصدقاء ، يجتمعون على المقهى ، ويدور بينهم حوار طويل عن الزعامة والوصاية ، ينتهى بهذه الجملة على لسان ياقوت نافع :ـ

« ـ سيكون كل شئ على ما يرام ، حين يسقط النظام على أيدى الجماهير ، وليس عن طريق فرد أو أفراد أيا كانوا » .

وعند هذه الجملة تنتهى الرواية ، لتبعث الأمل الذى كان يخبو ، ولتشير إلى مرحلة جديدة من المقاومة ، كانت تحتاج إلى مزيد عناية من المؤلف .

٢ ـ فى رواية « قلعة الجبل » يبطش السلطان بكل الشخصيات التى تساند عائشة ، يختطف زوجها ، ويسجن أباها ، ويقبض على خالها ، وعلى خطيب المسجد ، وعلى القاضى ، وعلى الخليفة ، وعلى خوند جنان .

ولكن الجماهير تقاوم هذا القهر ، وتحول الشخصية إلى أسطورة ، يتحدثون عنها ، ويسندون إليها الخوارق والكرامات ، وكأنها ولى من الأولياء ، يضع عليه أهل القاهرة أمالهم كرمز للخلاص ، ويلهجون بذكره . فتحت عنوان « فصل فيما رواه الناس عن اختفاء خالد عمار » يتحول خالد زوج عائشة إلى أسطورة تتردد على ألسنة الناس ، وكأنه حقيقة ماثلة بينهم « ووضع فيه الكثير من الأزجال والمواليا والبلاليق ، حفظها العامة وأولاد الناس ، وصاروا ينشدونها فى الأسواق والأسمار وخلف المشربيات » .

٣ ـ فى رواية « قاضى البهار » كل الظروف تؤدى إلى سقوط البطل ، رجال الأمن الذين يتابعونه ، المؤامرات ، الإحباط الذى يحيط به من كل جانب ، الجو الكافكاوى الخانق ، إنه رجل طيب يعيش فى حاله ، ولكن المناخ حوله قد فسد لدرجة لا تسمح للطيبين بأن يعيشوا ، وتفرض عليهم الاختفاء تحت أمواج البحر .

كل هذا يرشح الرواية لأن تكون من نوع الروايات الاستسلامية ، ولأن تؤدى إلى تضخيم عنصر القهر على حساب عنصر المقاومة ، ولكن تأتى أسطر قليلة فى نهاية الرواية ، فتقلب الأوضاع ، يقول المؤلف :

« ولكن محمد قاضى البهار نزل البحر واختفى . ذلك ما رأته الأعين التى رافقت رحلته الأخيرة ، من البيت إلى داخل الموج ، لا يلغى ما حدث إخفاقنا فى العثور على جثة قاضى البهار ، أو ما يدل على غرقه ، ولا تلك الابتسامة الغامضة ، التى واجه بها تحرياتنا عن ظروف موته ، أبواه والجيران وزملاء العمل ورواد المقهى ، حتى أبناء الموازينى الذين لم يكونوا على صداقة بقاضى البهار ، إذا جاءت سيرته ، وظروف اختفائه ،

تسللت إلى شفاههم تلك الابتسامة الغريبة ، المحيرة . كأنها العدوى » .

إن هذه الأسطر القليلة ، كأنها زر صغير يفتح أمام القارئ مستوى آخر من القراءة ، يلقى بظلاله على مجرى الرواية ، إذ تصبح بعد تلك الأسطر محملة بدلالات جديدة ، إنها ليست رواية استسلامية كما كان القارئ يتوقع ، إن الأسطر الأخيرة أحالتها إلى رواية من نوع دامغ ، وكأن كل الأحداث السابقة تمهد لتلك الابتسامة الغامضة والمحيرة ، والتى تنتقل من شفة إلى شفة وكأنها العدوى .

ـ ٩ ـ

تتخذ النزعة العلمية عند جبريل مظهرين : أولهما يتمثل فى سعة النظرة ، وثانيهما يتمثل فى دقة النظرة .

فهو فى روايته « أسوار » يورد الكثير من الاقتباسات ، التى تدل على فهم شامل لتاريخ مصر ، لا يقف به عند مرحلة معينة ، بل يمتد ليشمل العصور المختلفة ، ابتداء بالفراعنة وحتى العصر الحديث ، ومرورا بالإغريق والقبط . وهذه الاقتباسات تلعب دورا فنيا ، لأنهـا تمثل « القماشة » للخلفية التاريخية ، التى تكشف عن أصالة الحضارة المصرية ، وأن كل ما يدور داخل « الأسوار » إنما يمثل لحظة عارضة ، سوف تذوب لتبقى مصر رمزا لهذه الحضارة الممتدة على مختلف العصور .

وهو أيضا لم يكتب روايته « من أوراق أبى الطيب المتنبى » إلا بعد أن أحاط علما بأشعار المتنبى وأخباره ، التي جاءت تتناثر داخل الرواية ، وتضفى عليها الإحساس بجو المخطوطة .

وإن كان الناقد يحس فى بعض الحالات ، إن أشعار المتنبى قد اجتلبها المؤلف رغبة فى هذه الأشعار فى حد ذاتها ، دون أن تخدم السياق الفنى للرواية ، فهو مثلا فى ص ١٣٤ يورد ثلاثين بيتا كاملة ، من القصيدة الرائية التى قالها المتنبى فى واسط بين الكوفة والبصرة ، وهى أبيات جميلة فى حد ذاتها ، ولكنها تبطئ من حركة الرواية .

وهو فى روايته « إمام آخر الزمان » يتابع فى الفصل الأول حوادث التاريخ الإسلامى ، بطريقـة تدل على إحاطته بهذا التاريخ ، وبنسق فنى يستخدم فيه لغة أقرب إلى لغة المؤرخين .

وكانت النتيجة لهذه الرؤية الشاملة أن جبريل لم يقع ـ شأن الكثيرين من كتاب

جيله ـ فريسة حادثة جزئية ، قد تهم فردا أو فردين أو جيلا بأكمله ، بل إن قضاياه تتميز بالطابع الشامل ، الذى يمس الإنسان فى كل مكان وزمان . وبطريقة تضرب إلى عالم الفن أكثر مما تضرب إلى التجريد الفلسفى ، فهو مثلا فى روايته « الأسوار » يتعرض لقضية الفداء والخلاص ، خلال صورة الأستاذ مع تلاميذه داخل المعتقل ، وهى صورة تذكر بالمسيح فى رواية « قرية ظالمة » للدكتور محمد كامل حسين .

أما الدقـة العلمية فقد كانت نتيجة منهجه التوثيقى ، فى روايتيه « قاض البهار » و« من أوراق أبى الطيب » ، وقد استخدم فى الرواية الأولى لغة تقريرية ، تشبه لغة القضاء والمحققـين ، واستخدم فى الثانيـة منهـج تحقيق التـراث ، بما يعتمـد عليـه من هوامـش ومتابعة وتعليق .

وهو فى هذه الرواية لم يخلط بين الأخبار التاريخية والأحداث المبتكرة ، إذ توصل إلى حيلة فنية ترضى دقة المؤرخ وحرية الفنان . فالأحداث المبتكرة يعلق تخليها فى الهوامش بأنها لم ترد فى كتب التاريخ ، وأنه لأول مرة يعثر عليها فى هذا المخطوط ، ضمن أوراق المتنبى .

وهنا نصل إلى الانجاز الفنى . الذى أضفاه جبريل على المظهر العلمى لروايته ، فهو يعرف أنه ليس عالما ولا مؤرخا ولا محققا ، وهو يعرف أيضا أنه فنان بالدرجة الأولى ومن هنا وظف هذا المظهر العلمي لخدمة روايته ، ولم تعد هوامشه جزءاً خارج المتن ، يضيفه المحقق الباحث إلى مخطوطه ، بل إن الهوامش عند جبريل هى جزء من المتن ، ولبنة من البناء الفني للرواية ، ولم يضعها فى أسفل الصفحة إلا بسبب هدف فنى ، يوهم بالمظهر العلمى ، وتحقق قدر من الإيحاء بجو المخطوط ، يمنح قضاياه شيئا من القيمة العلمية والتاريخية .

ـ ١٠ ـ

ولم تكن الهوامش هى العنصر الوحيد الذى يوهم بالشكل التاريخى ، فإن جبريل استطاع أن يوظف عناصر أخر ، يمكن أن نشير إلى بعضها على النحو الآتى :

١ ـ الشعر : ذكرنا فى كتاب « قصص العشاق النثرية » ونحن نتحدث عن البنية الفنية لهذه القصص ، أن الشعر كان يأتى فى ثنايا القصص العربية كوظيفة فنية ، وهى تكثيف المواقف الوجدانية ، التى لا يستطيع النثر أن يحيط

بظلالها وتداخلها ، فيأتى الشعر معادلا فنيا لهذه اللحظة الخاصة ، وينجح فى الإحاطة بأبعادها أكثر مما ينجح السرد والنثر .

وقد لجأ جبريل فى روايته « من أوراق أبى الطيب » إلى الشعر ، واقتبس الكثير من قصائد المتنبى ، ولم يكن يهدف إلى هذا الاقتباس من أجل الاستشهاد كما هو الحال فى الكتب العلمية ، ولم يكن يأتى أيضا من أجل المتعة الفنية التى يوفرها الشعر ، وخاصة إذا كان شعرا فى مستوى شعر المتنبى ، ولكن جبريل كان يوظف الشعر لهدف فنى ، يخدم سير الرواية ، فهو من ناحية يستخدم إمكانات الشعر التى تميل إلى التكثيف والإيحاء ، فى التعبير عن المواقف الثرة ، وهو من الناحية الأخرى يوهم بجو المخطوطة التى تدور حول شعر المتنبى ، وهو بهذا وذاك ، يرضى النزعتين العلمية والفنية ، ويوازن بينهما بذكاء شديدة .

٢ ـ الراوى فى القواميس العربية اسم فاعل من روى يروى ، بمعنى ينقل الحديث أو الشعر ، وهو عمدة فى الثقافة العربية التى تعتمد على المشافهة والرواية ، ووجود الراوى الثقة فى النص بمنحه دقة ويحيله إلى مرجع . يعتمد عليه الباحثون فى الاستنتاج .

وقد انتقل الراوى من هذه المهمة العلمية ، إلى مهمة فنية فى التراث القصصى العربى ، وأصبح المؤلفون يوردون سلسلة الرواة فى الكتب الأدبية ، ليس من أجل الوظيفة العلمية البحتة ، ولكن من أجل الإيهام بالثقة ، وإضفاء الواقعية على الخبر الأدبى ، ولم تكن سلسلة الرواة فى كتب الأدب دقيقة بل إن الكثيرين من الأدباء كانوا يخترعون هذه السلسلة لغرض فنى فحسب ، يقرب الأحداث من صفة الواقعية ، ويقوم بالتوازن مع وظيفة الشعر ، فالشعر يجنح إلى المثالية والخيال ، ولكن عنصر الراوى يشده إلى الواقعية ، وبذلك تقترب القصة من الذوق العربى الوسطى ، الذى لا يضرب فى الخيال ، ولا يسرف فى الواقع .

ولكن جبريل فى رواياته أعطى هذا العنصر بعدا أوسع من مفهوم الراوى بمعناه القديم ، وتتمثل إضافة جبريل فى أمرين :

فهو فى رواية « من أوراق أبى الطيب » قد اخترع راوية سماه عبد الرحمن الإسكندرى » وقال عنه فى إحدى هوامشه « .خلت كل المراجع من ذكر هذا الاسم . ومرد غياب الشاب عن كتب المؤرخين ، فى تقديرنا ، أنه لم يكن من أهل الدولة ،

أو من المشهورين فى زمانه ، وإن كان تأثيره فى تطورات الأحداث واضحا » .

وتأثيره لا يعود إلى أنه مجرد عنصر فنى يوحى بالواقع والثقة ، كما هو الحال فى الرواية القديمة ، ولكنه هنا يقوم بدور إيجابى ، ربما يفوق دور المتنبى نفسه ، فهو يتحول فى حالات كثيرة إلى مرشد للمتنبى ، ومعلق على مواقفه (انظر الصفحات : ٢٧ ـ ٤١ ـ ٥٣ ـ ٥ ـ ٨٤ ـ ١١٤ ـ ١١٥ ـ ١٤٧) .

الراوى عند جبريل ليس ظلا تابعا للبطل كما هو الحال فى المقامات ، بل هو عنصر فعال لا يقل دوره عن دور البطل ، ينقل عنه ، وينقل إليه ، ويرشد ، ويشرح له الأمور الغامضة ، ويتحول فى نهاية الرواية إلى مرشد يعيد تقييم تجربة المتنبى من أساسها ، ويكشف له عن مساوئها ، ثم يحرضه نحو مرحلة جديدة يقف فيها مع الشعب المصرى ، ويكون لسانه المعبر عنها ، بدلا من أن يكون لسان كافور أو غيره .

ويقدم لنا جبريل ، وهنا الإضافة الثانية ، فى رواية « قلعة الجبل » نموذجين للراوى ، ذلك الراوى التقليدى المتمثل فى المؤرخ الذى يدون أخبار السلطان بلغة سردية ، تحمل فى طياتها نبرة ساخرة ، تمثل نموذجا ثانيا للراوى يتطور به جبريل من الحالة الفردية ، إلى الحالة الجماعية ، التى تتمثل فى مجموعة من الرواة ، يجلسون على المقهى ، ويتحدثون بلسان الشعب ، فيعلقون على الأحداث ، وينحازون إلى الجماهير ، ويلعبون دورا كبيرا فى إعادة تقييم الأحداث وفى إعادة توجيهها .

٣ ـ ويوظف جبريل اللغة فى مستويات عديدة ، تخدم كلها فكرة الشكل التاريخى ، بدءا بالعناوين وحتى التراكيب ومرورا بالمفردات .

فالعناوين فى « قلعة الجبل » مثلا ، يتوالى بعضها على النحو الآتى :

(فصل فى نشأة السلطان خليل ـ فصل فى صعود خليل بن الحاج أحمد إلى منصب السلطان ـ فصل فيما جرى من السطان أساس الدولةعندما التقى للمرة الثانية بعائشة ـ فصل فى ترحيب السلطان خليل بعائشة للإقامة فى قلعة الجبل ـ فصل فى عدل السلطان خليل ـ فصل فى رجوات الناس للسلطان كى يفرج عن عائشة ـ فصل فيما أسداه السلطان خليل إلى رعيته ـ فصل فى اختطاف عائشة من قلعة الجبل) .

والتراكيب فى رواياته تتغير بحسب سياقها الفنى ، فهو فى رواية « من أوراق أبى الطيب » يستخدم لغة شعرية تتناسب ومستوى المتنبى ، وهو فى روايته « قلعة الجبل »

يميل إلى السرد والتقريرية ، ويستخدم لوازم المؤرخين . فيبدأ بالحمد لله والصلاة على نبيه وأوليائه . ويختم بالدعوات التقليدية ، ويقتبس من المأثورات الدينية ، والأحاديث النبوية ، ويستخدم لوازم المؤرخين من مثل : أما بعد ، فاعلم ، وفقك الله .

والمفردات ذات النكهة التاريخية تتناثر خلال رواية « من أوراق أبى الطيب » على النحو الآتى :

(حواصل ـ شاذروانات ـ الوكايل ـ الخانات ـ الشون ـ القياسر ـ السقائين ـ البوادرية ـ القصاص ـ المقشرة ـ الحسبة ـ التجريس ـ كبس ـ شلحوا) .

وهو يتعمد أن يورد بعض المفردات الغريبة من مثل : التوسيط ، كراع ، الجراز . ثم يشرحها فى هوامشه ، وبذلك يضرب عصفورين بحجر واحد : فهو من ناحية يوهم بالجو التاريخى عن طريق هذه المفردات المتكلسة ، والتى تنتمى إلى عصور تاريخية قديمة . وهو من الناحية الأخرى يوحى بمنهج التحقيق عن طريق شرح هذه المفردات خلال الهوامش التى تعلق على المتن الأصلى .

إن العناويـن والتراكيب والمفردات . تشكل فى مجموعها لغة أقرب إلى لغة المؤرخين ، ولكن جبريل لا يقف عند حد المحاكاة الخارجية ، فالفنان داخله يتدخل فى الوقت المناسب لتوظيف لغته من أجل لحظته الحاضرة ، إن عينه دائما على واقعه ، وهو حين إذ يستخدم اللغة التاريخية إنما لكى يوحى بعبرة التاريخ التى تفيد أبناء جيله .

ـ ١١ ـ

تتصارع عناصر الشكل التقليدى فى رواية جبريل ، مع عناصر الشكل التاريخى ، ثم تصرعها . وتكون النتيجة فى محصلتها النهائية . أننا إزاء رواية واقعية ، تهتم بهموم الحاضر ، وتخلص للشكل التقليدى فى مثول الموقف ، وتوظيف الحوار ، وتصوير الشخصية .

وأمران فى ظنى وقفا دون أن يصل جبريل إلى جوهر الشكل التاريخى هما :ـ

الأول : تركيزه على الشخصية المصرية بمعزل عن البنية العربية الإسلامية ، فهو يصف روايته « الأسوار » على الغلاف بأنها لحظات مصرية . وعلى الرغم من أن روايته «من أوراق أبى الطيب» تتخذ من الشاعر العربى المشهور نقطة انطلاق ، إلا أنها تركز على فترة حياته فى مصر ، لتكون منطلقا إلى اسقاطات حول الوضع المعاصر فى مصر ، يجعل

من شخصية مثل شخصية الراوية « عبد الرحمن الاسكندرى » وهو مصرى صميم ، يجعل منه المرشد ، الذى يلفت المتنبى إلى أشياء كثيرة تغيب عنه ، وهو أيضا يكتب « إمام أخر الزمان » و « قلعة الجبل » وعينه على مصر وأزمتها مع الاستبدد السياسى .

وجبريل فى هذه الروايات ، يعتبر امتدادا لفكرة الشخصية المصرية ، التى برزت فى أوائل هذا القرن ، ووجدت تعبيرا لها عند حسين فورى ، ولاشين ، وأحمد خيرى سعيد ، وتوفيق الحكيم .

ونستطيع أن نستنتج رؤية جبريل لفكرة المصرية ، من الاقتباسات التى شحن بها روايته « الأسوار » ، وهى اقتباسات تغطى الحضارات التاريخية المتعاقبة التى عرفتها مصر ، مثل الفرعونية ، والبيزنطية ، والرومانية ، والقبطية والإسلامية والأوروبية .

نحن لا ننكر فكرة تعاقب الحضارات ، ولا نقلل من دور مصر ، ولكن الذين ننكره أن نعامل الشخصية المصرية بمعزل عن الجيران حولها . نعم إن الحضارات تتعاقب ، ولكن كل حضارة تمثل طبقة « جيولوجية » تتوارى لتفسح الطريق أمام طبقة أخرى ، إنها لا تزول ولكنها تظل ثابتة فى مكانها ، وتعطى للقشرة الأخيرة التى تبرز على السطح ، متانة وتماسكا تحفظها من الزلازل والبراكين وسائر الظواهر الطبيعية المفاجئة . إن الطبقة الأخيرة إنما هى نتيجة للطبقات الأخرى ، وإذا كنا نتحدث عن تعاقب الحضارات ، فيجب أن نتحدث أيضا وبنفس القدر من الأهمية عما أسميه « الامتصاص الحضارى » ، الذى يرفع فوق السطح الحضارة الأخيرة ، بعد أن تكون قد امتصت الصالح والجوهر من الحضارات السابقة والمتعاقبة .

ومصر فى طبقتها الأخيرة تنتمى إلى الحضارة العربية الإسلامية ، التى امتصت الصالح من الحضارات السابقة والمتعاقبة ، وحولته إلى خلفية تاريخية ، تمنحها قدرا كبيرا من الثبات ، وتحميها من الترنح وقت الأزمات . إن هذه الخلفية تمثل التاريخ ، أما الحضارة العربية الإسلامية فهى تمثل الواقع والمحصلة الأخيرة.

وقد قلت شيئا شبيها بهذا فى الكتاب الثالث من « الوسطية العربية » بصدد الحديث عن الدكتور جمال حمدان فى كتابه « شخصية مصر : دراسة فى عبقرية المكان » ، فقد ركز حمدان على دور مصر بمعزل عن الجيران ، واهتم بالبيئة الجغرافية والحدود المكانية ، أكثر من اهتمامه بالانتماء الثقافى والحضارى الذى يتخطى الحدود والأمكنة ، ليصافح جيرانه من حوله .

إن رؤية جبريل حول الشخصية المصرية ، إنما هى امتداد لمدرسة الفجر فى الأدب ، ولثورة ١٩١٩ ، التى كانت تمثل عودة الروح إلى الشعب المصرى ، الذى لم يكتشف فى تلك الفترة امتداداته خارج حدوده الجغرافية .

وقد يكون هذا مقبولا فى تلك الفترة، التى كانت فيها مصر تحاول أن تتخلص من النفوذ الاستعمارى، وأن تؤسس دعائم شخصيتها المستقلة ، ولكنه لن يكون مقبولا بعد أكثر من نصف قرن، ومن محمد جبريل، لأنه يؤدى إلى غياب الرؤية العربية الإسلامية ، وهى إحدى الدعائم الأساسية للشكل التاريخى ، الذى يزعم جبريل أنه أحد رواده .

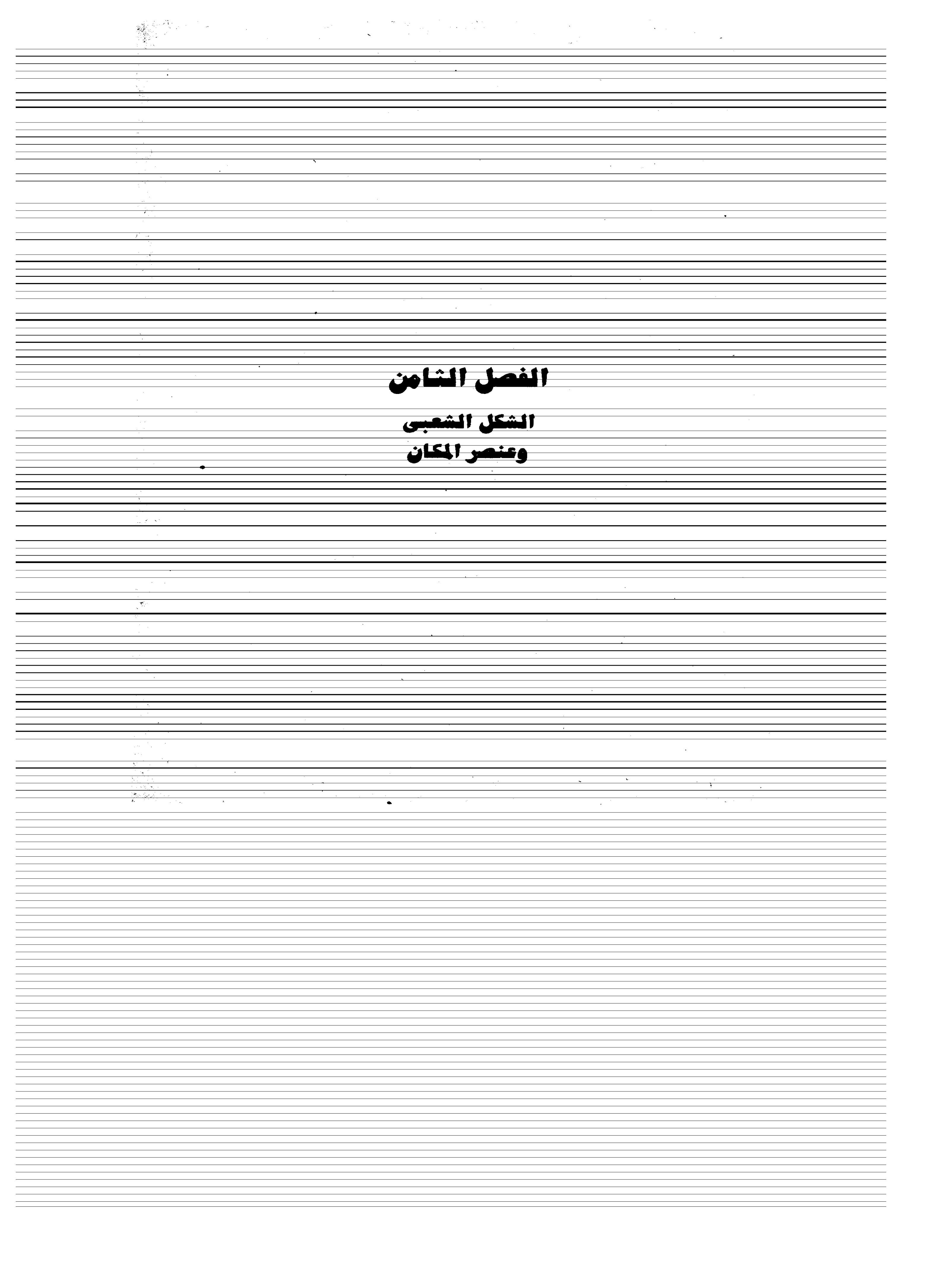
والأمر الثانى الذى حال دون أن يوغل جبريل إلى جوهر الشكل التاريخى ، يعود إلى سيطرة الزمن على روايته بمفهومه التقليدى ، الذى يعتمد على الهيكل الحكائى ، ويتطور بالحدث فى خط تصاعدى ، يعكس حركة الشمس من بداية وذروة ونهاية .

وقد أوردت عند الحديث عن لغة جبريل فيما سبق بعض العناوين ، وهى عناوين اخترتها عن قصد ، لأوحى بفكرة الزمن التاريخى ، وخلال هيكل حكائى يتعلق بنشأة السلطان وصعود نجمه ، وقصته مع عائشة من البداية إلى النهاية .

حقا ، قد أنجز جبريل بعض « التكنيك » فى فكرة الزمن ، فهو فى رواية « قلعة الجبل » مثلا لم يبدأها بالبداية المعهودة ، ولكنه بدأها لحظة أن رأى السلطان عائشة فى الطريق ، ثم عاد بعد ذلك يتابع نشأة السلطان وتاريخ حياته . وهو فى رواية « الأسوار » يعتمد على فكرة القطع السينمائى ، التى تقدم لحظات منفصلة أقرب إلى الأفلام التسجيلية .

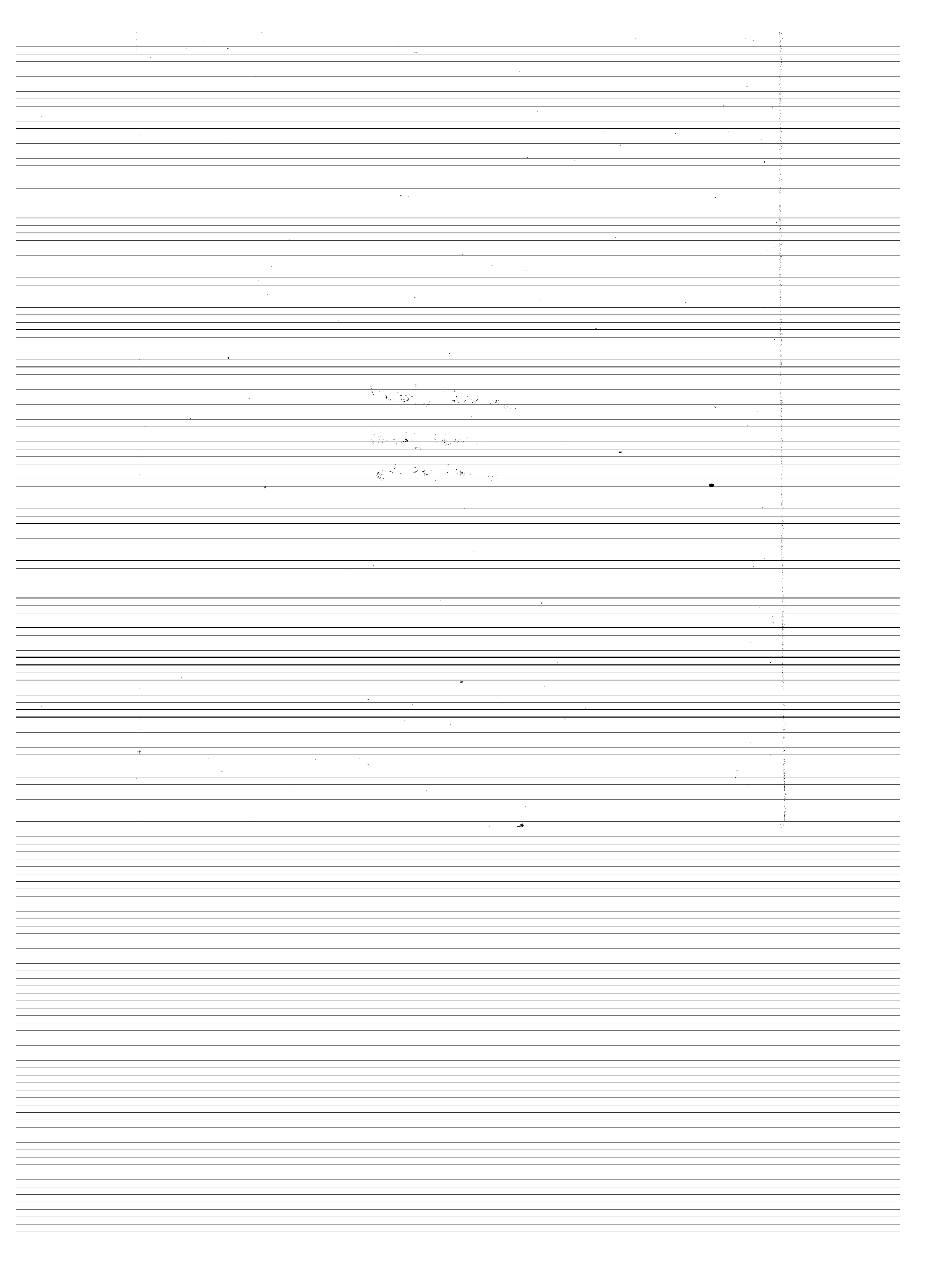
ولكن كل هذا ، سواء فى « قلعة الجبل » أو فى « الأسوار » أو فى غيرهما ، له مكانه داخل مصطلحات الرواية التقليدية ، وقد رصدها النقاد تحت عناوين مختلفة من مثل « الفلاش باك » أو المونتاج » ، أو غيرهما من مصطلحات حرصت على أن أكتبها بنطقها الأجنبى ، إشارة إلى مصدرها الغربى الذى جاء مصاحبا للرواية التقليدية .

أما فكرة الزمن بمعناه التراكمى ، الذى يمثل جوهر الشكل التاريخى ، فهى غائبة تماما فى روايات جبريل ، ومن هنا يظل فى تقييمه الختامى ، منتميا إلى هموم الحاضر ، أكثر من حنينه نحو الماضى .



الفصل الثامن

الشكل الشعبى
وعنصر المكان



البــذور الأولــى
والإضافـــة المعاصـــرة

ـ ١ ـ

يـا طالــع الشجــرة ∴ هـات لى معـاك بقـرة
تحلــب وتسقينــى ∴ بالمعلـــقة الصينــى
المعقـلــة الصينـى ∴ انكســرت منــى
يـا مين يجيبهـا لى ∴ دخلـت بيت اللــه
لقيت حبيب اللــه ∴ قاعد علـى المنـــبر
فى ايده جوزين حمام أخضر ∴ بيلقمـــه سكـــر
يـــا ريتنـــى دقتــــه ∴ لاجل النبـــى زرته

نحـن فـى هـذه الأغنية الشعبية إزاء نوع من الخيال المبتكر ، لا يقف عند حدود التشبيهـات ولا عنـد الصـور البيانيـة ، يكسـر حدود المنطق ، ويحلق فى أجواء « اللامعقول » ، فالبقرة فوق الشجرة ، والحمام أخضر ، يلتقم السكر .

ـ ٢ ـ

وهذا النوع من الخيال تكاد لا نجده فى الأخبار التاريخية ، حتى فى تلك الأخبار الموغلة فى القدم ، والتى ترتد إلى الجاهلية الأولى ، ويختلط فيها التاريخ بالأسطورة ، وفى حالات كثيرة تغالب الأسطورة أخبار التاريخ ، كما فى مؤلفات الهمدانى وفيما رواه وهب بن منبه .

ـ ٣ ـ

ولعل هذا الخيال هو الذى جعل الروائيين يستوحونه فى أعمالهم الفنية أكثر مما يستوحون الأخبار التاريخية ، فإذا كنا نجد قلة قليلة هى التى تستوحى التراث التاريخى ، فإن كثرة كثيرة قد استوحت التراث الشعبى .

ـ ٤ ـ

ولـم يكـن الخيـال وحـده فى الأدب الشعبى هو الذى يمثل منطقة الجذب ، فإن البـذور القصصيـة والعناصـر الدراميـة ، وخاصـة فـى السيـر الشعبيـة ، جعلـت

مواهب الروائيين تنطلق كما تهوى .

فالأدب الشعبى قد قطع خطواته فى عنصر القص ، أكثر مما قطعته الأخبار التاريخية وتحلل من القيود الكثيرة التى كانت تفرضها ثقافة الخاصة ، ولغة الخاصة ومقتضيات التاريخ . وانتقل بالبطل المراوغ كما عرفنا فى فصل « الشكل الأصيل » إلى ميدان أكثر رحابة . ومنحه من الإمكانات الفنية ما تجاوز به الخبر التاريخى و المقامات الأدبية .

ـ ٥ ـ

وأغنية « يا طالع الشجرة » تحمل مع جانب الخيال وجها آخر ، يشير إلى ملامح هذا الفن من الأدب الشعبى . إنها تحتوى على نوع من القدرية ، يصل إلى حد الاستسلام التام . فالراوى فى غيبوبة تلعق الأحلام ، ولا يريد أن يمد يده فى سبيل أن يحقق خطوة من حلمه ، فهو لا يطلع الشجرة ، وهو لا يقطف ثمرتها ، وهو لا يحلب البقرة ، وهو يتمنى أن يكون مثل العصافير الخضراء ، يطعمه هذا الولى الواقف على المنبر بملعقة من بلاد الصين .

ـ ٦ ـ

قلنا فى الفصل السابق إن الشكل التاريخى غير الرواية التاريخية ، وهما غير الأخبار التاريخية . ونقول الآن : إن الشكل الشعبى شئ يختلف عن الرواية الشعبية ، وهما يختلفان عن الأدب الشعبى .

ـ ٧ ـ

الأدب الشعبى هى المادة الخام ، التى يطلقها الشعب تعبيرا عن آلامه وآماله ، مثل الأغنية والمواويل والعديد والمثل ، وحتى السير الشعبية .

وهى المادة التى يتخصص فيها « الأكاديميون » فى مختلف الجامعات ، يجمعونها ، ويحققونها ، ويصنفونها ، ثم يقرءونها قراءة نقدية ، ويدرسونها دراسة جامعية .

ـ ٨ ـ

أما الرواية الشعبية فهى التى تنطلق من الأدب الشعبى ، لكى تؤسس رواية على النسق التقليدى ، فهى تقابل ما أسميناه من قبل بالرواية التاريخية ، وهما معاً يكونان ضربا من الرواية الواقعية ، التى سادت مصر والعالم العربى ، إبان الاتصال بالحضارة الأوروبية .

ويمكن أن نضرب مثالا لها من رواية الحرافيش لنجيب محفوظ ، ولا نستطيع أن

نقول عن هذه الرواية ما قلنا قبل عن رواية سعد مكاوى ، من أنها تمثل همزة وصل بين الرواية التاريخية والشكل التاريخى : فسعد مكاوى قد كتب روايته فى فترة مبكرة ، وقبل أن ينتشر الشكل التاريخى ، أما نجيب محفوظ فقد كتب الحرافيش بعد أن ازدهر الشكل الشعبى وتداولته أيد كثيرة .

وكل ما نستطيع أن نقوله الآن عن الحرافيش ، إنها تحمل بصمات الشكل الواقعى أكثر مما تحمل بصمات الشكل التاريخى ، فنجيب محفوظ من النوع الذى لا يغير جلده بسهولة .

ـ ٩ ـ

أما الشكل الشعبى فهو بيت القصيد هنا ، وهو الذى يعتمد على إنجازات شكلية بالدرجة الأولى ، يستخلصها من مادة الأدب الشعبى ، ثم يمنحها وجهة نظر معاصرة .

وكثيرا ما يحدث الاختلاط فى أذهان المعاصرين ، بين الرواية الشعبية والشكل الشعبى ، فهما يختلطان لأنهما ينطلقان من منبع واحد ، وهو مادة الأدب الشعبى ، والفروق بينهما تحتاج إلى حساسية من نوع خاص ، ولعل تحليل الشكل الشعبى فى الأسطر القادمة يزيل من اختلاط الأوراق .

الشكل الشعبى كما قلنا هو بيت القصيد ، وهذا الفصل معنى بالكشف عن ملامح هذا الشكل الشعبى . فالأدب الشعبى قد قتل بحثا من الأكاديميين ، والرواية الشعبية هى الرواية الواقعية ذات الشكل الواقعى ، التى عنى بها النقاد منذ أوائل هذا القرن وحتى اليوم .

أما الشكل الشعبى فهو الجديد فى الأمر ، وهو الذى بدأ يظهر مع الصحوة الجديدة ، التى أخذ فيها العالم العربى يبحث عن جذوره .

ومن هنا فلن تقف مع الأدب الشعبى ، أو مع الرواية الشعبية ، إلا على سبيل الموازنة مع الشكل الشعبى ، وهى موازنة تقربنا ولو خطوة نحو هدف تحديد ماهية الشكل الشعبى .

الشكل الشعبى يعتمد على الأدب الشعبى كمادة خام ، ثم ينطلق منه ، سواء فى الشكل أو فى المضمون ، ليحمل وجهة نظر خاصة .

فهو شكل قديم جديد ، قديم لأنه يعود بجذوره إلى تقاليد قديمة ، منبثة فى

التراث الشعبى ، وهو جديد لأنه يعيد خلق هذه التقاليد فى رؤية جديدة .

وهو بهذا التصور يمكن أن يتدارك فترة الانقطاع بين القديم والجديد فى تاريخ الفن القصصى ، وهى الفترة التى شهدت هجوما ضاريا على المقامات ، جعل الأدباء ينصرفون عنها حتى دون أن يقرءوها ، ويتجهون نحو الشكل الأوروبى ، الذى نطلق عليه الشكل التقليدى ، كما كان الأوروبيون يسمونه .

ويأتى الشكل الشعبى (القديم الجديد) ، فيحاول أن يصحح الوضع ، وأن يبحث عن تقاليده فى التراث الشعبى ، ويتخطى فترة الانقطاع ، ويعيد التصالح بين القديم والجديد .

وإذا قلنا إن الشكل الشعبى ينطلق من مادة الأدب الشعبى ، ليشكلها فى رؤية معاصرة ، فإن كل هذا يعنى أن تحليل مادة الأدب الشعبى ، يمكن أن تفيد فى سبيل البحث عن تصور لماهية الشكل الشعبى ، لأن هذه المادة تمثل الأرضية لتأسيس شكل شعبى .

ـ ١٠ ـ

وقد حفلت « ألف ليلة وليلة » أكثر من غيرها بالبذور القصصية الصالحة للنمو ، ولفتت نظر المعاصرين فاستوحوها أكثر من غيرها أيضا ، فى أعمال روائية كثيرة ، من أهمها :

١ ـ المدينة المسحورة : سيد قطب .

٢ ـ أحلام شهر زاد : طه حسين .

٣ ـ القصر المسحور : طه حسين وتوفيق الحكيم .

٤ ـ ليالى ألف ليلة وليلة : نجيب محفوظ .

٥ ـ أيام وليالى السندباد : ألفريد فرج .

٦ ـ الحوات والقصر : طاهر وطار .

٧ ـ حكايات للأمير : يحيى الطاهر .

٨ ـ مالك الحزين : إبراهيم أصلان .

٩ ـ ثلاثية سبيل الشخص : عبده جبير .

ومن هنا سنقف وقفة خاصة عند « ألف ليلة وليلة » . وسوف تدور هذه الوقفة حول محاور ثلاثة هي :

١ _ ألف ليلة وليلة والأدب الشعبى .

٢ _ ألف ليلة وليلة والرواية الشعبية ، التى تتمثل عند نجيب محفوظ وطاهر وطار .

٣ _ ألف ليلة وليلة والشكل الشعبى ، والذى يتمثل عند ألفريد فرج ، ويحيى الطاهر ، وإبراهيم أصلان .

وواضح إن هذه المحاور معنية بتحديد الفروق بين المصطلحات الثلاثة ، (الأدب الشعبى _ الرواية الشعبية _ الشكل الشعبى) ، وهى فروق تقربنا خطوة واسعة من ماهية الشكل الشعبى .

_ ١١ _

ألف ليلة وليلة والأدب الشعبى :

ما أظن أن الذى ألف « ألف ليلة وليلة » هو الجماعة ، فيما يزعم علماء الفولكلور ممن يعرّفون الأدب الشعبى بأنه أدب مجهول المؤلف ، قد قامت الجماعة بتأليفه . إن تعبير « عقل الجماعة » هو تعبير غامض فى تحليله الأخير ، يشبه ذلك التعبير المثالى الذى أطلقه هيجل على عقل التاريخ . فالجماعة لا تملك عقلا له من الآلية والميكانيزمية ما يمكنه من جانب التأليف ، إن عقل الجماعة هو مجموعة عقول الأفراد الذين يشكلون هذه الجماعة ، فالتعبير فى النهاية ، على الرغم من عصريته وطرافته ، إنما يعود إلى عقل الفرد .

وإذا كان ماركس قد قلب الدياليكتيك الهيجلى من المثالية ، إلى مجموعة حقائق اقتصادية فى الواقع ، فإننى بدورى أقلب تعبير « عقل الجماعة » من مثاليته الغامضة ، إلى إنسان بعينه من لحم ودم هو الذى قام بالتأليف ، قد يكون مجهول الاسم فنحن نسعى لمعرفته ، وقد يكون معروف الاسم ، فان هذا لا يخرجه من دائرة الأدب الشعبى .

ولكن هذا الإنسان المؤلف ليس إنسانا من عامة الناس ، إنه « فنان الشعب » قد أوتى من الموهبة ما يمكنه من جانب « الصنعة » ، وهو جانب لابد أن يؤلفه عقل عضـوى ، يملك من الميكانيزمية والكيمائية ، ما يمكنه من الصنعة والتأليف ، فعنصر « القصد العضوى » وارد هنا بالضرورة .

وقد يحل الإشكال أن نقول : إن الذى ألف الليالى ، أو الأدب الشعبى بوجه عام ، هو فنان يملك من التواصل مع الشعب ، ما استطاع به أن يكتشف أحلامهم ، وأن يعكس هذه الأحلام فى رؤية فنية ، مست قلوب الناس ، « فتواطأوا » على تقبلها ، وعملوا على انتشارها . أو بعبارة أخرى : أصبحت ملكا للشعب ، واختفى المالك الأصلى كعلم معرّف ، وإن كان يطل بين السطور بهويته وبصماته الفنية .

إن أغنية « يا امه القمر ع الباب » ، قد نسيت اسم مؤلفها ، وما أظن أن غيرى يذكره ، ولكنها شاعت بين الناس ، وتواطأوا عليها ، ورددوها ، فأصبحت من الأدب الشعبى ، ولا يمنعها من ذلك أننا نستطيع بقدر قليل من التحرى أن نعرف اسم المؤلف ، فالعبرة ليست بالاسم وهو جانب خارجى يشبه « البطاقة » التى تلصق فى المطار على الحقائب ، ولكن العبرة بالمحتوى ، وفيما إذا كان يعكس أحلام الشعب من ناحية ، وفيما إذا كان قد لقى « القبول » من الشعب من ناحية أخرى .

فهناك إذن جانبان فى الأدب الشعبى هو جانب التأليف والصنعة ، وهو جانب لا يستطيعه « عقل الجماعة » لأنه تعبير غامض لا وجود له عند التحليل العلمى ، والجانب الأخر هو جانب الجماعة ، الذى لا يتمثل فى عقل له عملياته الكهربائية والمغناطيسية ، ولكن يتمثل فى جانب « التواطؤ » على قبول هذا العمل .

وهو نوع من القبول يتم تلقائيا . ودون الحاجة إلى أى نوع من القسر ، حتى لو كان من هذا النوع الحركى ، الذى يقوم به بعض من يحترفون « التأليف الشعبى » ويحاولون أن ينشروه عن طريق الإعلام والشلة ، وهم لا يملكون من الموهبة ما يمكنهم من القبول ويمنح أعمالهم صفة التواطؤ ، فتظل محصورة بين الكاتب ومجموعة من زملائه يتداولونها كما يتداولون كئوس البيرة .

ولن يتحقق وجود للأدب الشعبى ، إلا من خلال عملية التواصل بين العقل الفردى والتواطؤ الجماعى ، ودون هذه العملية ، قد يصبح فرديا خالصا تتداوله جماعة مغلقة ، أو قد يصبح جماعيا مجرد مادة خام ، لما تتشكل بعد فى خصوصية فنية ، وتظل مثل الكثير من الحاجات اليومية ، مجرد أصوات خشنة لا تختلف عن التجشؤ وتناول الطعام وقضاء الحاجات الضرورية .

فالأدب الشعبى فى التعريف الذى ترتضيه هذه الدراسة ، هو نوع من الأدب مثل بقية الأنواع الأخرى ، لابد أن يتوافر له عنصر « الصنعة » ، الذى ينقله من خط سير

الحياة اليومية ، إلى خط التأليف والقصد .

وهذا النوع من الأدب المسمى بالأدب الشعبى ، يتم بين فنان موهوب ، ومتلق ينقل عنه ويتفاعل معه ، أو بعبارة أخرى : تتم له كل الأركان المطلوبة لجنس أدبى .

وقد يحس القارئ المعاصر ، وبعد أن مضت فترة طويلة على هذا الأدب ، أن قيمه الفنية بدائية وفطرية ، ولكن هذا لا يمنع أن هذه القيم كانت فى لحظتها التاريخية تعبر عن حاجة فنية ، إن القارئ المعاصر قد يرى فى الملحمة القديمة الكثير من الوثنية والأساطير ، ولكن هذه الملحمة كانت فى حينها تعبيراً حقيقياً عن وجدان الإنسان فى عصرها ، يعكس رؤيته نحو الكون ونحو العالم حوله .

إن المثل العربى القديم يقول « حرك لها حوارها تحن » ، وهذا عين ما فعله « فنان الشعب » ، حرك الأزرار اللامرئية لقلوب مستمعيه ، فاشرأبت إليه الأعناق . وتعلقت به العيون ، فانطلق يصب فى أذانهم رؤاه وقيمه الفنية .

ومن هنا سوف نرصد القيم الفنية ، أو جانب الصنعة ، فى الأدب الشعبى ، منطلقين من الليالى كعينة تغنى عن بقية العينات ، مركزين فى الوقت نفسه على الإضافة التى حققها الفنان الشعبى ، وهو يشكل المادة الخام المتمثلة فى لغة الحياة اليومية ، ويحولها إلى واقع فنى ، يحرك « العرق » الخفى فى وجدان الجماعة ، والذى لا يكتشفه إلا فنان موهوب ، وسوف يدور هذا الرصد حول المحاور الآتية :

١ ـ اللغة .

٢ ـ الخيال .

٣ ـ صورة المرأة .

٤ ـ الغاية التعليمية .

٥ ـ الرؤية الحضارية .

٦ ـ الإبهار الفنى .

٧ ـ التذكير بالموت والحس الدينى .

١١ ـ ١

انطلق الفنان الشعبى فى الليالى من لغة الحياة اليومية ، ولكنه لم يسلمها كما

استلمها ، بل أضاف إليها من صنعته وثقافته ، ما نقلها من مادة خام خشنة إلى لغة أدبية تناسب جمهوره ، فهو يستشهد بالقرآن الكريم ، وبحكم الأولين ، ويقتبس شعر المتقدمين ، وأحيانا كثيرة كان يضع الشعر بنفسه ، كتلك الأبيات التي قالها معروف الإسكافي ، بعد أن أصبح طريدا مشردا فى الآفاق :

غدر الزمـان بشملنـا فتفرقـا ∴ والقلب ذاب مـن الجفـا وتحرقـا

يا طلعة البدر المنير أنا الـذى ∴ فى حبكم تـرك الفـؤاد ممزقـا

يا ليتنى لم اجتمع بك ساعة ∴ من بعد طيب وصالكم ذقت الشقا

مـازال معـروف بدينا مغرمـا ∴ إن كـان صبابـة فلهـا البقـا

يا بهجة الشمس المنيرة أدركى ∴ قلبـا لمعـروف المحبـة محرقـا

إن الفنان الشعبى يدرك بحاسته الفنية ، أن هناك من المواقف الخفية ، ما لا يستطيع أن يصوره عن طريق الحياة اليومية ، ولا عن طريق اللغة السردية ، فيعمد إلى خلق لغة فنية ، تستطيع أن تحيط بأبعاد الموقف ، وأن تعبر عن ظلاله وإيحاءاته ، وقد يكون الشعر وسيلة لتصوير هذا الموقف ، كما رأينا فى الأبيات السابقة ، وقد يكون « النثر الفنى » وسيلة أخرى أيضا ، كما فى هذا النص ، الذى يصف فيه بستانا : « وتوجهوا إلى بستان فيه من كل فاكهة زوجان ، أنهاره دافقة ، وأشجاره باسقة ، وأطياره ناطقة » (٤ / ٣١٠) .

فهنا وسائل فنية تؤلف الشعر وتزخرف النثر ، وتلجأ إلـى المحسنات مـن ازدواج وغيره ، مما يدل على أن جانب الصنعة متوافر ، وأن ركن النية والقصد موجود ، فهناك فنان ينقح ويضيف .

١١ ـ ٢

ويؤدى الخيال وظيفة فنية فى الليالى ، تعوض الجماهير عن الواقع القاسى ، فالفنان يحلق بها إلى عالم من صنعه ، موازيا للعالم الواقعى ، ولكنه أكثر سعادة وبشاشة ، فمعروف الإسكافى مثلا وصل إلى حالة من البؤس ، أشبه بحالة البطل المكدى فى المقامات والكتب القديمة ، ولكن الفنان الشعبى ينتشله من المصير الحتمى للبطل المكدى ، الذى يتحايل من أجل رزقه ويلعن زمانه فيهيئ له « أبو السعادات » ذلك

الجنى الطيب ؛ الذى يلبى أوامره ، حتى يصبح « معروف » ملكا ، ويولى وزيره من عامة الشعب .

كنا ونحن صغار نقرأ قصة معروف فى الليالى ، فنعيشها لا على أنها خيال بل على أنها حقيقة ، وأظن أن الحال كان كذلك مع المستمع القديم ، فهو يعيش هذه القصة على أنها حقيقة ، ويستمتع بأحداثها على أنه هو معروف الإسكافى .

وهنا خطأ بعض التربويين ممن أرادوا أن يقربوا قصص الليالى للأطفال ، فلعب بعضهم ، وأظنه كامل الكيلانى ، فى نهاية قصة معروف وأضاف أسطراً تفيد ، أن معروفا كان يحلم بهذه الأحداث السعيدة، وأنه استيقظ على يد زوجه ، وهى تلكزه وتوقظه من نومه .

إن هذه الأسطر القليلة أصابت قصة معروف فى الصميم ، وألقت عليها ماء باردا ، إن كامل الكيلانى يتحدث بمنطق الواقعية ، فيضيف أسطرا تفصل بين الواقع والخيال ، وتضيف قدرا من التبرير على هذه الإحساس ، على أساس أنها تجرى بمنطق غير منطق الواقع ، هو لم ينطلق من داخل القصة ، ولم يدرك أنها عالم سحرى ، يجرى على موازاة مع الواقع ، ويعدل به الفنان من نسق الواقع ، ويستغل الخيال كعالم جديد يعيشه المستمع ، دون أن يحرمه النشوة ، فيذكره بأنه كان يحلم .

١١ ـ ٣

حفلت ثقافة العصور الوسطى بصورة للمرأة ، على أنها هى أصل الخطيئة ، والمسئولة عن طرد آدم من الجنة ، وما تبع ذلك من شرور يلاقى منها الجنس البشرى .

وقد احتفظت الليالى بهذه الصورة ، كإطار خارجى ، يشكل البداية والنهاية ، فهى تبدأ وشهريار ناقم على النساء بسبب خيانة زوجه مع عبده الأسود ، وتنتهى ومعروف الإسكافى يهرب من نكد زوجه « فاطمة العرة » .

ولكن الفنان يحتفظ بهذا الإطار الخارجى ليعد له ، هو ينطلق منه كأرضية شائعة فى ثقافة العصور الوسطى لا يستطيع أن يتجاهلها ، ولكنه يحاول أن يضع بصمات جديدة تغيير من هذه الصورة ، أو على الأقل تخفف منها ، فيعرض علينا صورة أخرى للمرأة تتناقض تماما مع هذا الصورة الشائعة .

وشهرزاد هى الصورة الأخرى للمرأة ، التى يصفها الفنان الشعبى فى البداية بأنها

« قرأت الكتب والتواريخ ، وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضية ويصفها فى النهاية بأنها « عفيفة نقية حرة تقية » .

وشهر زاد هى رمز للخير ، وهو رمز يتوارد فى الليالى ، منذ القصة الأولى « التاجر والعفريت » ، وحتى القصة الأخيرة « معروف الإسكافى » .

فالمرأة الخيرة فى القصة الأولى ، تتمثل فى تلك المرأة ، التى تخرج الغلام من سحره ، وتنقذه من مسخه ، وفى تلك الجنية المؤمنة التى تنتقم من الأخوين الظالمين ، وفى تلك الفتاة الطيبة التى تنتقم من الساحرة الشريرة ، وتحيلها إلى بغلة زرزورية .

أما قصة معروف الإسكافى ، فتقدم لنا صورة للمرأة الخيرة ، ممثلة فى ابنة الملك التى تخلص لزوجها فى محنته وتقول له : « وما دمت طيبا ، وأنا طيبة ، لا أقطع عنك المراسلة والأموال » .

إن هذا النموذج للمرأة الخيرة ، يتناثر خلال الليالى ، ليقف فى مقابلة النموذج الآخر ، الذى انتشر فى ثقافة العصور الوسطى . ويقوم صراع بين النموذجين ينحاز فيه الفنان الشعبى إلى جانب الخير ، فتنتصر شهر زاد وتخلص الملك من عقده ، وتنتصر ابنة الملك على فاطمة العرة .

٤ ـ ١١

تبدو شخصية شهريار فى أول الليالى ، مريضة ، تحقد على الناس ، وتتصرف نتيجة عقدة ترسبت فى داخله ، لا يستطيع منها فكاكا .

وتسعى شهر زاد إلى أن تخلص هذه الشخصية من عقدها ، وندرك منذ البداية أن مهمتها صعبة ، قد تكلفها حياتها ، ويحذرها أبوها من العاقبة ، ويضرب لها مثلا « بحكاية الحمار والثور مع صاحب الزرع » ، التى تنتهى وقد نال الحمار جزاءه لتدخله فيما لا يعنيه .

ولكن شهر زاد لا تبالى بأن توصف بالحمار أو غيره ، لأنها صاحبة رسالة تدفعها لأن تخلص شهريار من عقده ، ولأن تأخذ فى حديث « يكون فيه الخلاص إن شاء الله » على حد تعبيرها .

فغاية هذا الحديث الذى استمر ألف ليلة وليلة ، غاية تطهيرية ، تلقى بظلالها على كل الحكايات ، من أولها إلى آخرها .

فمنذ البداية تنص خطبة الكتاب بعد الحمد والصلاة ، على أن « سير الأولين ، صارت عبـرة للآخرين ، لكى يرى الإنسان العبر التى حدثت لغيره فيعتبر ، ويطالع حديث الأمم السالفة وما جرى لهم فينزجر ، فسبحان من جعل حديث الأولين عبرة لقوم آخرين » .

وهذه العبرة تؤكدها شهرزاد بين الحين والحين ، وتردد عبارتها الشهيرة بأن حكايتها لو كتبت بالإبر على أماق البصر ، لكانت عبرة لمن اعتبر .

وتزداد هذه النغمة التعليمية حدة فى الحكايات الأخيرة ، فقد أدركت شهر زاد أنها قد اقتربت من غايتها ، فأخذت تطرق على الحديد وهو ساخن ، فشهريار أخذ يتعلق بالحكايات ، ويسأل ، يقارن ويتأمل ، إن الفرصة مواتية لكى تباشر شهر زاد مهمتها بإلحاح ودون مواربة .

إن قصـة « وردخان » التى وردت فى الجزء الأخير ، ما هى إلا تلخيص لمأساة شهر زاد ، فهذا الملك « وردخان » قد وقع أسير شهواته ، فجاءت النصائح تتوالى عليه ، مرة من أبيه ، وثانية من وزيره « شماس » ، وأخيرا من غلام صغير هو ابن شماس ، وهى نصائح تتوالى على شئ واحد ، وهو الدعوة إلى الانضباط وقمع الشهوات .

ان الخير والشر يتصارعان فى تلك القصة ، وكل منهما يحاول أن ينتصر على الآخر ، وأن يتخذ من الحكاية وسيلة لأداء مهمته . شماس رمز الخير يدعو الملك إلى التحكم فى النفس ، ويضرب له مثلا بحكاية الصياد الذى أمسك بالسمكة ، وفرح بها ونسى نفسه ، حتى جرته إلى التيارات العميقة والمتضاربة ، فراح صريع أهوائه . ولكن زوج الملك رمز الشر ، تدعوه بأن يصم أذنيه عن النصائح ، وتضرب له مثلا بحكاية الفتى واللص ، فقد أخذ الفتى يصغى إلى النصائح وكانت النتيجة ما لا تحمد عقباه .

ويبدو أن الشر قد انتصر ، إذا اندفع الملك مع هواه ، وقتل وزيره ، وبطش بمستشاريه ، وأصبح يميل إلى العنف وحب الدماء ، ولكنه انتصار وقتى ، فقد ضعفت المملكة ، وطمع فيها الغريب ، وتنتهى الحكاية وقد ثاب الملك « وردخان » إلى رشده ، ورجع عن سفك الدماء ، وانتقم من زوجه الشريرة ، وأسند الوزارة إلى من يستحقها .

والأمر كذلك مع شهر زاد ، فقد انتصرت فى النهاية ، وطهرت شهريار من عقدته ، وحولته إلى إنسان جديد صالح ، يقول فى نهاية الليالى لوالد شهر زاد : « سترك الله حيث زوجتنى ابنتك الكريمة ، التى كانت سببا لتوبتى عن قتل بنات الناس ، وقد

رأيتها حرة نقية ، عفيفة زكية ، رزقنى الله منها ثلاثة أولاد ذكور ، والحمد لله على هذه النعمة الجزيلة » .

١١ ـ ٥

تبدو مغامرات السندباد (٣ / ٨١) . وكأنها « فانتازيا » : خوارق ، وخيال ، وعالم غريب ، مثير للدهشة .

ولكن هذه « الفانتازية » تتم داخل إطار من رؤية الحضارة العربية الإسلامية ، فقد أحس السندباد البرى (الحمال) بشئ من الاعتراض على حكم الله ، وأنشد فى ذلك شعراً قال فيه :

وأصبحت فى تعب زائد ∴ وأمرى عجيب وقد زاد حملى

وغير سعيد بلا شقوة ∴ وما حمل الدهر يوما كحملى

ينعم فى عيشه دائما ∴ ببسط وعز وشرب وأكل

وكل الخلائق من نطفة ∴ أنا مثل هذا ، وهذا كمثلى

ولكن شتان ما بيننا ∴ وشتان بين خمر وخل

فأراد السندباد البحرى أن يلقنه فى ذلك درسا لا ينساه ، وأخذ يقص عليه مالاقاه من متاعب وأهوال ، حتى يعرف الحمال بواطن الأمور ولا يقف عند الظواهر .

تماما مثلما فعل العبد الصالح (الخضر) مع موسى ، الذى أخذ ينبهه إلى الحكمة الإلهية ، التى تتعدى الظاهر ، ومن هنا نجد الحمال يردد عبارات قريبة من عبارات موسى ، يقول فى بداية الحكاية « بالله عليك لا تؤاخذنى » ، ويقول فى نهايتها « بالله عليك لا تؤاخذنى بما كان منى فى حقك » ، وهو فى كلتا الحالتين يحس بالقصور إزاء الحكمة الإلهية ، ويصف نفسه بالسفه وقلة العقل ، ويقول لصحابه « فإن التعب والمشقة وقلة ما فى اليد تعلم الإنسان قلة الأدب والسفه » .

وهذه الحكمة الخفية التى تتجاوز العقل المنطقى ، تلعب دورها فى مسيرة المغامرات ، فنحن إزاء مفاجآت تقلب الأمور رأسا على عقب ، تنقل السندباد من حال إلى حال ، ولكن العناية تحرسه ، وتتدخل عندما يشتد الضيق ، وتدخره حتى يعود سالما ، ويكشف لصاحبه عن أسرار الحكمة الإلهية .

ويستوعب الحمال الدرس تماما ، ويكف عن الاعتراض ، وتكون المصالحة بينه وبين السندباد . وهى مصالحة بين فقير وغنى تتم فى إطار من رؤية الحضارة العربية الإسلامية ، فلا عنف ولا حقد ولا كراهية . إن السندباد يقرب صاحبه ، ويقدم له الأطعمة ، وينزع عن صدره الحسد الذى نطقت به أبياته السابقة ، وعقب كل حكاية يمنحه مائة مثقال ذهبا ، وأصبحا صديقين « ولم يزالوا فى عشرة ومودة ، مع بسط زائد وفرح وأفراح ، إلى أن أتاهم هادم اللذات » .

إن مغامرات السندباد هى مجرد مثال ، لأن الليالى تحمل فى كل حكاياتها ذلك الإطار الحضارى ، الذى سبق أن حددنا معالمه فى الكتاب الأول ، فى فصل « الحكمة العربية » .

إن الرؤية لا تصبح حضارية ، إلا إذا انتقلت من أدمغة المثقفين ، إلى وجدان الناس . والحضارة العربية الإسلامية تحولت إلى جزء من وجدان الشعب ، واختلطت بحياتهم اليومية ، وبرؤاهم حول العالم والكون ، والتقط الفنان الشعبى هذه الرؤية ، وعكسها فى لياليه ، وتم له التواصل مع الشعب ، ونال ما سميته من قبل القبول ، الذى لا يأتى صدفة ولا قسرا .

١١ ـ ٦

ترد على غلاف الليالى الأسطر الآتية :

« ألف ليلة وليلة ذات الحوادث العجيبة ، والأسطر المطربة الغريبة ، لياليها غرام فى غرام ، وتفاصيل حب وعشق وهيام ، وحكايات ونوادر وفكاهة ، ولطائف وطرائف أدبية ، بالصور المدهشة البديعة ، من أبدع ما كان ، ومناظر أعجوبة من عجائب الزمان » .

وهى أسطر تحدد جو الابهار ، الذى ينتزع القارئ عن واقعه ، ويحلق به فى عوالم مدهشة ، وحوادث عجيبة ، وصور بديعة ، ومناظر أعجوبة .

وقد احتشدت شهر زاد من البداية ، من أجل هذه الوظيفة ، وتواطأت مع أختها دنيا زاد ، وأغرتها بأن تطلب منها حديثا غريبا يستعينون به على سهر الليالى .

ولم تقصر دنيا زاد ، وتطلب الحكاية ، وتسترسل شهر زاد طيلة الليل ، فى جو من الإبهار والتحليق فى عوالم غريبة ، ويدور بينهما تعليق يحدد وظيفة الحكايات على النحو الآتى :

تقـول دنيا زاد : « يا أختى ، ما أحلى حديثك وأطيبه وأعذبه » ، فترد عليها شهـر زاد : « وأين هـذا مما أحدثكـم بـه الليلة القابلة ، إن عشت وأبقانى الملك » ، أمـا الملك فيهمس لنفسه ويقول : « والله لا أقتلها حتى أسمع بقية حديثها لأنه عجيب » ، ثم يبيتون متعانقين حتى الصباح .

إن دنيا زاد تقوم بعملية « التسخين » ، وهى عملية ترفع من حدة الابهار ، وتهيىء شهريار لكى يتقبل الحديث ، ولا يضيع مثلما يضيع الكثير من أنشطة الحياة اليومية ، وهى أشبه بوظيفة « الكورس » فى المسرح الإغريقى ، الذى يقوم بدور التعليق على الأحداث ، وهو دور قد يبلغ من الأهمية ما يغيير مجرى الأحداث ، أو يفسرها ، وأحيانـا قد يحـول الكورس إلى بطل مشارك فى الأحداث ، لا يقل فى أهميته عن البطل الحقيقى .

ويبدو أن وظيفة دنيا زاد كانت شيئا مشابها لهذا ، فقد أخذت تتساءل مع بداية الليل ، ثم تعلق فى نهاية الليل ، وكان هذا التساؤل يرتفع فى الليالى الأولى ، ثم أخذ يخفت تدريجيا ، حتى صمتت وتلاشى الصوت نهائيا .

ولكن صمتها له مغزى أيضا ، لأنها ظلت موجودة تلقى بظلها حتى لو لم تعلق . ففى صمتها دلالة على أن الأحداث قد بلغت ذروتها ، وأن شهريار قد وقع تحت قبضة الإبهار ، ولم يعد فى حاجة إلى من ينبهه .

إن الإبهار قد بلغ من الحدة ما يفوق قول كل معلق : فالأحداث تتوالى ، وشهريار مستغرق فيهـا ، ولا يحـتاج الأمر إلـى حوار أو تعليق ، فالحوار حينئذ قد يعتبر تدخلا يقلص مـن عملية الإبهـار ، ويقطع من تيارها ، ولهذا اكتفت بجملة تقليدية فى البداية ، وبجملة أخرى فى النهاية ؛ كانت الجملة فى البداية هى « بلغنى أيها الملك السعيد » وكانت فى النهاية « وأدرك شهر زاد الصباح ، فسكتت عن الكلام المباح » ، وبين الجملتين تسكت دنيـا زاد ولا تعلق ، فالملك مبهور الأنفاس ، متعلق بالحكاية حتى النهاية .

ولكن دنيـا زاد تعـود فتطل برأسها من جديد ، ويرتفع صوتها فى نهاية الليالى بهذا التعليق : « ما أطيب هذه الألفاظ التى هى أشد أخذا للقلوب من سواحر الألحاظ ، وما أحسن هذه النكت الغريبة والنوادر العجيبة » .

وإن هذا التعليق الذى يرتفع بعد صمت طويل ، يشبه صيحة الانتصار ، تطلقها

دنيا زاد فى النهاية، إعلانا لنجاح الخطة بتمامها ، وبأن عملية الإبهار قد بلغت حدها .

ذلك هو الإطار الخارجي ، الذى تتم حوله عملية الإبهار ، وهو إطار مسرحى يدور حول ثلاث شخصيات ، لكل شخصية دورها المحدد .

الشخصية الأولى هى لشهر زاد وتقوم بدور الراوى ، والشخصية الثانية هى لشهريار وتقوم بدور الجمهور ، أما دنيا زاد فهى تقوم بدور المعلق .ولم تجد شخصية دنيا زاد من اهتمام الدارسين مثلما لاقته الشخصيتان الأخريان ، مع أن دورها غير منكور ، والليالى نفسها تهيئها لهذا الدور منذ البداية ، وتجعلها تشارك أختها فى القضاء على الشر ، وتخلع عليها من الأهمية مثلما تخلعه على شخصية شهر زاد ، فهى مثلها ابنة وزير ، وهما معاً « بنتان ذات حسن وجمال وبهاء وقد واعتدال » ، وهى ذات ذكاء تعرف أن تصمت متى ما كان الصمت واجبا ، وتعرف أن تتحدث متى ما كان الحديث مباحاً .

وكانت شهر زاد مدركة لدور الراوى غاية الإدراك ، تسير حكاياتها لتنمية جو الإبهار ، فهى تبدأ والجمهور ممثلا فى شهريار يصغى ، وحين تحس أنه قد بدأ يتراخى ويمل ، تخترع له حكاية ثانية وثالثة ، وهى خلال الحكايات ترتفع به إلى عوالم مدهشة، وتعتمد على عنصر المفاجأة ، وتنقله من حال إلى حال ، ولا تقف بالشئ عند صورته الواقعية ، إن الإنسان قد يمسخ إلى قرد أو بغل ، والسمكة تتحدث ، والحصان يطير ، والبساط يتحرك ، والجن يخرج من الإبريق ، والمارد من القمقم ، وشمهورش يظهر ، والجن يتزوج من الإنس ، والشجر يتألم ، والبخور يطلق ، والتمائم تتصاعد ، وغير ذلك مما يتداخل ويتقاطع ، ويكون فى النهاية عالماً سحريا ، يندمج فيه شهريار وينسى عقده وتجاربه المريرة .

إن الصور التوضيحية التى رسمها الفنان على الغلاف وأيضا داخل الليالى ، تلخص جو الإبهار ، وتجسد الأحداث المثيرة والمواقف الغريبة ، ولن نستطيع أن ننقل هذه الرسوم ، ولكن يكفى أن نلتقط بعض تعليقاته فى أسفل الصورة :

« الجنى وبيده سيف مسلول يجذب التاجر من وسط الشيوخ » (١/٩) .

« ومسكته من رقبته ، وصارت تصكه » (١/٣٤) .

« وإذا هى طابق من خشب ، فكشفته ، فبان تحته سلم » (١/٤٤) .

« العجوز شواهى ذات الدواهى ، وبيدها خنجر ، وهى داخلة على شركان وهو غرقان فى النوم هو وغلمانه » (٢٥٨/١) .

« على بن بكار ، وبجانبه شمس النهار ، وهى واضعة العود فى حجرها ، واللصوص داخلين عليها » (٥٦/٢) .

« قمر الزمان وهو يوقظ السيدة بدور ، عندما استيقظ من نومه ورآها نائمة بجواره » (٧٧/٢) .

« المارد وهو يأخذ العروسة » (٢١٢/٢) .

« المرأة وهى تقدم اللحم إلى الدب ليأكله » (٢٥١/٢) .

« حاسب كريم الدين وهو داخل إلى التل ، الذى فيه الحيات » (٢١/٣) .

« الحية عندما نفخت على عثمان ، وهو يزيد أن يأخذ الخاتم من أصبع السيد سليمان » (٢٧/٣) .

« بنات البحر وهن طالعات من البحر يرقصن ويلعبن » (٣٠/٣) .

« جانشاه وهو جالس على تخت مملكة ، وعلى يساره مماليكه والقرود حواليه » (٤٣/٣) .

« المركب التى أخذ فيها الوزير الأعور مريم الزنارية ، وسافرت من الاسكندرية » (١٠٥/٤) .

« المقعد الذى يجنى ثمار الشجرة ، والأعمى حامله » (٤ / ١٥١) .

« الجوارى والمغنون وهم يرقصون ويغنون فى منزل طاهر بن العلاء » (٢٠٩/٤) .

« معروف الإسكافى وزوجته قابضة على لحيته » (٢٨٩/٤) .

« المارد الذى خرج من الحائط ، عندما سمع معروف يبكى ويتضجر » (٢٩٢/٤) .

« التاجر معروف عندما عثر على الكنز » (٣٠٥/٤).

إن مجرد الوقوف عند هذه العناوين يوحى بالجو الإبهارى ، ويدفع القارئ إلى أن يغطس فى عالم الجن والعفاريت وخاتم سليمان ، والمارد والقمقم ،والعفاريت واللصوص ، وبنات البحر والعجوز الشوهاء والدب والحيتان والمقعد والأعمى والوزير الأعور ومريم الزنارية .

وتأتى لغة الليالى مندمجة مع السياق ، فهى لغة سحرية، تعتمد فى حلات كثيرة على إذا « الفجائية » وعلى الجملة الحالية التى تجعل الموقف ماثلا مثول العيان ، وعلى المفردات ذات الظلال الأسطورية ، وعلى التهويل والمبالغة ، وتلجأ بنوع خاص إلى الشعر ، الذى يتحول إلى بعد من أبعاد العالم السحرى ، لم يعد وزنا أو قافية فحسب ، بل هو يقوم بدور الشعر فى الملحمة القديمة ، الذى ينتزع القارئ من واقعه ، ويحلق به فى صور شعرية ، عجيبة وغريبة ، ولكنها تتضافر على خلق عالم سحرى ، إنه يلتحم مع التجربة الملحمية ، ويصيرا جزءا من أجزائها ، بينما هو فى الرواية الواقعية يتصادم مع التجربة ، لأنها رواية تأتى معتمدة بالدرجة الأولى على المحاكاة والإيهام بالخارج ، والشعر حينئذ يكسر من هذا الإيهام ، ويحلق بها فى عالم خيالى ، تسئ إلى التجربة الواقعية .

١١ ـ ٧

يخطئ من يقف عند جانب الإبهار فى الليالى ، أو عند حكايات الحب والغرام ، وليالى الخمر والشعر ، ثم يحكم بعد ذلك بأن الليالى هى صورة للمتعة الحسية والأدب المكشوف .

إن هناك وجها آخر فى الليالى ، لا يقل أهمية عن ذلك وهو جانب التذكير بالموت والحس الدينى .

تعقد الليالى فصلا تحت عنوان « جملة حكايات تتضمن عدم الاغترار بالدنيا والوثوق بها وما ناسب ذلك » (٨/٣) ، وتتوالى فى هذا الفصل حكايات عن الموت يتحول فيها ملك الموت إلى صورة إنسان ، يدخل على الملك أو الأمير أو الوزير أو العظيم وهو فى ذروة مجده ، ويدور بينهما حوار يسمعه الملك دون أن يسمعه من هو حوله ، ويطلب تأجيل منيته إلى أن يكبر الأولاد ، ولكن ملك الموت يكون حاسما ، لا يرحم ضحيته ولو طرفة عين .

الحكاية الأولى فى هذا الفصل ، تصور الملك وقد خرج فى موكب عظيم لا مثيل له ، وقد نفخ الشيطان فى منخريه « نفخة الكبر والعجب ، فزها وقال فى نفسه : من فى العالم مثلى ، وطفق يتيه بالعجب والكبر ، ويظهر الأبهة ، ويزهو بالخيلاء ، ولا ينظر إلى أحد فى تيهه وعجبه وكبره وفخره » ، وفى تلك اللحظة بالذات يظهر له ملك الموت فى صورة رجل من عامة الشعب ، ويأخذ بعنان فرس الملك ، الذى يثور على هذه الجرأة ، ويدور بينهما الحوار الآتى :ـ

٦ « فقال له الملك : ارفع يدك فإنك لا تدرى بعنان فرس من قد أمسكت . فقال له : إن لى إليك حاجة . فقال : اصبر حتى أنزل واذكر حاجتك . فقل : إنها سر لا أقولها إلا فى أذنك . فمال بسمعه إليه فقال له : أنا ملك الموت وأريد قبض روحك . فقال : أمهلنى بقدر ما أعود إلى بيتى ، وأودع أهلى وأولادى وجيرانى وزوجتى . فقال كلا ، لا تعود ، ولن تراهم أبدا ، فإنه قد مضى أجل عمرك » .

ولا يتوقف التذكر بالموت عند مجرد حكايات ، تتضمن التحذير من الوثوق بالدنيا ، ولكنه يمتد فى بنية كل حكاية ، حتى لو كانت تدور حول الغناء واللهو ، وكثيراً ما تتردد عبارة « هادم اللذات ومفرق الجماعات » تقولها شهر زاد فى نهاية الحكاية ، وعند لحظة السعادة واجتماع الشمل .

بل إن شهر زاد فى نهاية الليالى ، تطيل من تلك العبارة ، وتضيف إليها أوصافا أخر . إن حكاية معروف الإسكافى هى آخر الحكايات ، وقد انتهت من الوجهة العملية نهاية سعيدة « وأقاموا مدة فى أزغد عيش ، وصفت لهم الأوقات وطابت لهم المسرات » . ولكن شهر زاد لا تقف عند هذه النهاية ، فما أسرع أن تضيف إليها جملا أخر تزيد عن الجمل السابقة فتقول عقب ذلك مباشرة : « إلى أن أتاهم هادم اللذات ، ومفرق الجماعات ، ومخرب الديار العامرات ، وميتم البنين والبنات ، فسبحان الحى الذى لا يموت ، وبيده مقاليد الملك والملكوت » .

والأمر كذلك فى حكاية شهر زاد نفسها مع الملك شهريار ، فقد نجحت فى مهمتها ، وخلصته من عقده . وتزوجته ، وانتهت الحكاية نهاية سعيدة « واقام هو ودولته فى نعمة وسرور ، ولذة وحبور » . ولكن شهر زاد لا تكتفى بهذه النهاية التى لا تتجاوز جملتين ، وما أسرع أن تضيف إليها جملا أخر ، تزيد عن ثلاثة أسطر ، وتذكر بالموت وحسن الختام : « حتى أتاهم هادم اللذات ، ومفرق الجماعات ، فسبحان من لا يفنيه تداول الأوقات ، ولا تعتريه شئ من التغيرات ، ولا يشغله حال عن حال ، وتفرد بصفات الكمال ، والصلاة والسلام على إمام حضرته ، وخيرة خليقته ، سيدنا محمد سيد الأنام ، ونضرع به إليه فى حسن الختام » .

وهذا التذكير بالموت توجهه شهر زاد فى كل مناسبة إلى شهريار ، حتى لا ينكب على غرائزه ودنياه ، وينسى أخرته وعقباه ، وقد نجحت فى ذلك ، وتحول فى نهاية الليالى إلى رجل صالح ، يتصدق على الفقراء والمساكين ، « ولا يكلف أحدا من أهل

المدينة شيئا من ماله » على حد تعبير شهر زاد .

فاليالى إذن ليست هى متعا حسية ، ترمز إلى الشرقى الذى ينكب على شهواته وإلى حكاية الذين ينصرفون إلى غرائزهم ، كما يرى كثير من المستشرقين فى أفكارهم ، وكما يصور كثير من الفنانين فى لوحاتهم ، التى سبق أن أشرنا إليها فى فصل « الفن » ، وضمنا بعضا منها فى ملاحق الكتاب الثانى - ليست الليالى تصويرا للعالم الحسى فحسب ، بل هى أيضا تذكير بالموت ، ودعوة إلى حسن الخاتمة . وتأتى النهاية فيها مزدوجة ، لا تقف عند حد الزواج والرفاه والبنين والبنات ، بل إنها تذكر بالموت هادم اللذات ، ومفرق الجماعات ، ومخرب البيوت العامرات ، وشهريار ليس صورة للرجل الذى يجرى وراء رغائبه ، بل هو أيضا العبد الصالح والملك العادل .

وتلك النظرة المركبة تعكس منهج التأليف الأدبى ، الذى سبق أن تحدثت عنه فى فصل « الأدب » من الكتاب الثانى ، وقلت إنه يعبر عن النظرة الوسطية ، التى لا تهتم بطرف دون آخر بل تجمع بين الطرفين ، من منطلق تركيبة الإنسان الذى يجمع فى داخله بين الجد والهزل ، وهذا المنطلق تحدث عنه أبو الفرج الأصفهانى والجاحظ وابن عبد ربه ، وغيرهم كثيرون ممن شرحوا فى « خطبة الكتاب » ذلك المنهج الأدبى ، الذى تعمدوه عن قصد حتى يدفعوا عن القارئ السآمة ، ويزيلوا عنه الملالة .

وكل الفرق أن الكتب الأدبية جمعت بين الجد والهزل عن طريق سرد النصوص ، أما الليالى فقد جمعت بينهما عن طريق رواية الحكاية ، إنها تحول السرد إلى موقف ، والمباشرة إلى حدث حتى فى التذكير بالموت تحول ملك الموت إلى صورة إنسان ، يعرف العربية، ويتحدث ، ويذكر ، وتحشد من أجل ذلك المواقف المثيرة ، ولحظات الذروة ، وتنتقل بالإنسان من حياة إلى موت ، ومن غنى إلى فقر ، وتمكن طريق المفاجآت والضدية من المساهمة فى خلق جو الإبهار ، حتى لو كان الموضوع يدور حول الموت .

حقا ، إن الليالى قد تحتوى أدبا مكشوفا ، وقد تستخدم عبارات خشنة ومفردات مبتذلة، ولكن هذا فى الظاهر فقط ، وكإشارة إلى جانب من جوانب الإنسان لا يمكن إغفاله ، اما الحقيقة فهى أن هذا الجانب الدنيوى جانب عارض ، لا يساوى شيئا قياسا إلى الآخرة التى هى خير وأبقى ، ومن هنا كان الحديث عن « هادم اللذات ، ومفرق الجماعات ، ومخرب الديار العامرات ، وميتم البنين والبنات » ، يأتى فى جمل تفوق فى عددها ، تلك الجمل التى تأتى عن « السعادة والسرور ، واللذة والحبور » . ومن هنا

تحول موقف البطل فى النهاية تحولا جذريا ، وتاب عن غيه ، وتصدق على الفقراء والمساكين ، وأخذ يطلب من الله حسن الختام .

- ١٢ -

الليالى والرواية الشعبية :

انطلق الفنان الشعبى فى الليالى من أرضية الجماعة ، ثم أضاف إليها من فنه ما يقتضيه سياق الجنس الأدبى فجاءت إضافته متسقة مع انطلاقته ، ومنسجمة مع سياق الجنس الأدبى . يتحرك خلاله ، إنها تمثل الالتحام بين رؤية الفنان ووجدان الجماعة ، فجاء العمل الأدبى ، وهو هنا الليالى ، وكأنه من نتاج الشعب ، مع أنه فى حقيقته هو من نتاج فنان فرد ، يجيد صنعته ، ويعرف كيف يعزف على وجدان الشعب .

ونجيب محفوظ فى روايته « ليالى ألف ليلة » انطلق من الليالى كأرضية ، ولكنه أضاف إليها ما لا يتسق مع سياق الجنس الأدبى ، فكانت النتيجة أن روايته فى تحليلنا الأخير تنتمى إلى ما سميته من قبل بالرواية الشعبية ، التى لم تتخلص بعد من رواسب الشكل التقليدى ، ولم تنطلق حتى تصل إلى ما سميته بالشكل الشعبى .

وفى السطور القادمة سوف نعالج رواية نجيب محفوظ من محورين :

١ - ليالى نجيب محفوظ والرواية الشعبية .

٢ - ليالى نجيب محفوظ ورواسب الشكل التقليدى .

- ١٣ -

رأينا فيما سبق أن الفنان الشعبى أضاف إلى اليالى صنعته الفنية ، التى يهمنا منها الآن ثلاثة ملامح رئيسة ، هى :

١ - الغاية التعليمية .

٢ - الرؤية الحضارية .

٣ - التذكير بالموت والحس الدينى .

وقد انطلق نجيب محفوظ فى روايته « ليالى ألف ليلة » من هذه الأمور الثلاثة مما سنفصله فى الأسطر القادمة

تبدأ ليالى نجيب محفوظ وشهر زاد تعيسة ، حقا إن السلطان قد أبقاها بعد حكايات دامت ألف ليلة وليلة ، ولكن المهمة لا تزال أمامها صعبة وطويلة، فالسلطان لم يتطهر تماما ، ولا يزال فى قلبه آثار الكبرياء ، والمملكة مليئة بالنفاق .

يدور بينها وبين أبيها الذى جاء يهنئها بالنجاة ، الحوار الآتى :

« ـ ولكنك تعلم يا أبى أنى تعيسة .

ـ حذار يا ابنتى ، فإن الخواطر تتجسد فى القصور وتنطق .

فقالت بأسى :

ـ ضحيت بنفسى لأوقف شلال الدم .

فتمتم :

ـ لله حكمته .

فقالت بحنق :

ـ وللشيطان أولياؤه » ص (٧) .

فالرواية إذن تدور حول ملحمة الصراع بين الخير والشر ، وشهر زاد رمز الخير تقتحم هذه المعركة من جديد ، وبعد صراع دام ألف ليلة وليلة ، لم تستطيع خلالها أن تنزع الشر تماما من قلب السلطان ، إن رائحة الدماء لا تزال تفوح منه « كلما اقترب منى تنشقت رائحة الدم » على حد قولها ص (٨) .

وتقتحم شهر زاد المعركة ، وتلجأ إلى مقام الصبر ، وتظل عشر سنين أخر تكافح نوازع الشر ، حتى ينتصر الخير فى ملحمة الصراع التقليدى بين الخير والشر ، ويستجيب شهريار لرغبة الشعب ، ويعين معروف حاكما جديدا ، وتنتهى قصة الصراع بهذا السطر الأخير : « تعالت الهتافات مدوية ، وثمل العباد بالفوز المبين » .

ولا تكفى الرواية بهذه الغاية التعليمية ، ولكنها عقب ذلك تضيف قصة السندباد ، الذى استدعاه السلطان ليقص عليه حكايته .

وتتوالى عقب ذلك حكايات السندباد أمام السلطان ، وهى حكايات كلها ذات

هدف تعليمى ، يبدأ السندباد كل حكاية باستخلاص العبرة، ثم يقدم المغامرة كدليل على تلك العبرة ، وعقب كل حكاية يدور بين السلطان والسندباد حوار ، يوحى بأن السلطان قد بدأ يتغير من داخله ، وأن نوازع الشر فى قلبه قد أخذت تتوارى .

واستوعب السلطان الدرس تماما ، وقال فى تعليقه الأخير مخاطبا السندباد : « لقد رأيت من عجائب الدنيا ما لم تره عين بشر ، وتعلمت دروسا عن معاناة وخبرة ، فاهنأ بما رزقك الله من مال وحكمة » (ص ٢٥٣) .

وتؤتى الحكايات ، سواء من شهر زاد أو من السندباد ، ثمرتها ، ويهجر السلطان العرش والمال والولد والزوج ويخرج متجردا من كل شئ باحثا عن الحكمة .

١٣ ـ ٢

شخصـية الشيخ عبد الله البلخى ، هى إحدى الشخصيات الأربع الرئيسية فى الرواية : شهر زاد ، شهريار ، الشيخ ، مقهى الأمراء .

ويحرص المؤلف ، على أن يقدمها منذ الصفحات الأولى ، وهو يعد المسرح ، ويمهد للملحمة الصراع بين الخير والشر .

وقد لا أكون مبالغا لو قلت : إن شخصية الشيخ هى أقوى الشخصيات حضورا فى الرواية ، فشهر زاد هى تلميذته ، وشهريار هو نتيجة تعاليمه . يدور بينه وبين الطيب حوار يكشف عن دوره :

« فقال الطيب :

ـ الحناجر تدعو لشهر زاد ، بينا إنك أنت صاحب الفضل الأول .

فقال بعتاب :

ـ الفضل للمحبوب وحده .

ـ إنى مؤمن أيضا ، ولكنى أتابع المقدمات والنتائج ، لولا أنها تتلمذت على يديك صبية ما كانت شهر زاد ، لولا كلماتك ما وجدت من الحكايات ما تصرف به السلطان عن سفك الدماء » ص (٩) .

وشخصيته الشيخ أقوى حضورا من شخصية المقهى ، التى يقدمها المؤلف فى البداية كواحدة من الشخصيات الرئيسة ، ثم تتوارى بعد ذلك ، ولا يبدو لها حضور مؤثر

بل تتحول إلى مجرد مكان ، تثرثر فوقه بعض الشخصيات ، دون أن يكون له دور فى صنع الأحداث ، وقد سبق لى أن قلت :

« أما المقهى فهى تلك الشخصية التى لم يستثمرها المؤلف بدرجة كافية . وكان يمكن أن تفتح أمامه طاقات هائلة من الإبداع الفنى ، فهو ذو وظيفة فى الحياة العامة ، ودوره فى السير الشعبية واضح ، يجتمع فيه الجمهور ، وينشد فيه الشاعر ، وتنطلق منه الربابة ، وكان من الممكن للمؤلف أن يستغل هذه الوظيفة ، وأن يستغل المقهى كشكل شعبى ، تنطلق منه الحكايات ، وكرمز جماهيرى يفرض وجوده ، ولكن المقهى يتلاشى إلا نادرا داخل الرواية ، ويكتفى جمهوره بدور المعلق على الأحداث ، أما تقرير المصير فهو يتم بين العفاريت ، حتى الجماهير التى انطلقت فى نهاية الرواية مؤيدة معروف الإسكافى ، لم تنبعث من المقهى ، وإنما انبعثت فجأة من مكان مجهول وبطريقة مسرحية زاعقة »[1] .

وتظل لشخصية الشيخ حضورها منذ بداية الرواية ، وخلالها ، وحتى نهايتها .

فمنذ البداية نعرف أنه المعلم الأولى لشهر زاد ، تقول عنه « أما أنا فأعرف أن مقامى فى الصبر ، كما علمنى الشيخ الأكبر » ، ويعلق أبوها « نعم الأستاذ ونعم التلميذة » .

وخلال الرواية يظهر فى الوقت المناسب ، ليعد البطل المناسب ، للدور المناسب ، إنه يظهر فجأة لعلاء الدين أبى الشامات ، وتدور بينهما حوارات كثيرة ، يحاول الشيخ خلالها أن يعده للدور المناسب ، وأن يغرس فى قلبه حب اليقين والثقة بالله .

وتنتهى الرواية بهذا الحوار بين شهر زاد وشهريار :

« ـ ما أشبه حكايات السندباد بحكاياتك يا شهر زاد .

فقالت شهر زاد :

ـ جميعها تصدر عن منبع واحد يا مولاى » .

ونعرف من الحوار ومن أحداث الرواية أن الشيخ هو المنبع لهذه الحكايات ، سواء جاءت على لسان شهر زاد أو جاءت على لسان السندباد .

وهذه الشخصية ليست صورة لإنسان معين من لحم ودم ، يحرص المؤلف على

---

(١) مقالات فى النقد الأدبى ١١/٤ .

تقديم ملامحه الجسدية والنفسية ، مثل كثير من تلك الشخصيات الروائية ، التى يحاول أصحابها أن تحاكى الواقع إلى حد كبير ، بل هى رمز للرؤية الحضارية ، وتجسيد للحكمة العربية الإسلامية .

وتتناثر أقواله خلال الرواية ، وكلها لا تخرج عن رؤية الحضارية العربية الإسلامية ، ولن نستطيع أن نرصدها جميعها ، فهى تتواجد فى صور متوالية ، ولكن يكفى أن نلتقط بعضها كمثال عما ورد فى أولها وهو يتحدث عن شهر زاد ، أو كمثال عما ورد فى خلالها وهو يتحدث إلى علاء الدين ، أو كمثال عما ورد فى أخرها وهو يخاطب السندباد .

يعلق الشيخ على انتصار شهر زاد فى حواراته مع الطبيب أحد تلاميذه :

« الفضل للمحبوب وحده » .

«من العقل أن تعرف حدود العقل » .

« رب روح طاهرة تنقذ أمة كاملة » .

« أحمد الله ، فلا السرور يستخفنى ، ولا الحزن يلمسنى » .

« شدما تأسرنا الأشياء » .

ويقول فى حواراته خلال الرواية مع علاء الدين أبى الشامات :

« فساد العلماء من الغفلة ، وفساد الأمراء من الظلم ، وفساد الفقراء من النفاق » .

« نور الخلاص ثمرة مضنون بها على غير أهلها ، والله يتقبل منا مادون ذلك ، ولكل على قدر همته » .

« من كان سروره بغير الحق ، فسروره يورث الهموم ، ومن لم يكن أنس فى خدمة ربه ، فأنسه يورث الوحشة » .

« كل ما عليها فانٍ إلا وجهه ، ومن فرح بالفانى فسوف ينتابه الحزن ، عندما يزول عنه ما يفرحه ، كل شئ عبث سوى عبادته ، الحزن والوحشة فى العالم كله ناجم عن النظر إلى كل ما سوى الله » .

« من رزق ثلاثة أشياء مع ثلاثة أشياء فقد نجا من الآفات ، بطن خال مع قلب قانع ، وفقر دائم مع زهد حاضر ، وصبر كامل مع ذكر دائم » .

« عليك قبل أن تتلقى الخمر أن تطهر الوعاء وتنقيه من الشوائب » .

« طوبى لمن تم له تحويل القلب من الأشياء إلى رب الأشياء ، ليس يخطر الكون ببالى ، وكيف يخطر الكون ببال من عرف المكون » .

وفى النهاية تدور بينه وبين السندباد حوارات ، يزوده فيها بحكمه قبل الرحيل :

« اعلم أنك لا تنال درجة الصالحين حتى تجوز ست عقبات : أولاها أن تغلق باب النعمة وتفتح باب الشدة . والثانية أن تغلق باب العز وتفتح باب الذل ، والثالثة أن تغلق باب الراحة وتفتح باب الجهد ، والرابعة أن تغلق باب النوم وتفتح باب السهر . والخامسة أن تغلق باب الغنى وتفتح باب الفقر . والسادسة أن تغلق باب الأمل وتفتح باب الاستعداد للموت » .

« إذا أردت أن تكن فى راحة فكل ما أحببت . والبس ما وجدت . وارض بما قضى الله عليك » .

« طوبى لمن كان همه هما واحدا ، ولم يشغل قلبه بما رأت عيناه وسمعت أذناه » .

« إذا سلمت منك نفسك فقد أديت حقها ، وإذا سلم منك الخلق فقد أديت حقوقهم » .

وغير ذلك من حكم وأمثال وحكايات للصالحين ، تتوارد على لسان هذا الشيخ ، وتقترب « إلى حد كبير » من مفهوم الحكمة العربية كما أوضحناه فى الكتاب الأول ، وهو مفهوم يقوم على فكرة الوسطية .

وأقول « إلى حد كبير » لأن نجيب محفوظ ـ كما سنذكر فى ملمح التذكير بالموت ـ مال فى نهاية الرواية إلى نظرية الصوفية من أصحاب وحدة الوجود ، واعتزل العرش والمال والولد ، وخرج من الدنيا يبحث عن الحقيقة ، وهو بذلك يبتعد عن « الوسطية » التى لاحظناها بين الفلاسفة أصحاب الاتجاه العقلى ، والمتصوفة أصحاب وحدة الوجود .

١٣ ـ ٣

كان من الممكن أن تنتهى ليالى نجيب محفوظ عند حكاية معروف الإسكافى ، فهذه الحكاية هى آخر الحكايات فى ألف ليلة وليلة ، وهى عند نجيب محفوظ تمثل

المرحلة الأخيرة ، التى انتهت بانتصار الخير على الشر ، وخروج الملايين من العامة يحتفلون بهذا الانتصار ، أو على حد تعبير نجيب محفوظ فى السطر الأخير من هذه الحكاية « تعالت الهتافات مدوية ، وثمل العباد بالفوز المبين » .

ولو أن نجيب محفوظ وقف عند انتصار معروف الإسكافى فقط ، لما كان قريبا من روح ألف ليلة وليلة . فالليالى فى صورتها الشعبية لا تقف عند النهاية السعيدة ، ولكنها تضيف إليها نغمة التذكير بالموت هادم اللذات ، ومفرق الجماعات ، ومخرب الديار العامرات ، وميتم البنين والبنات . فهى إذن تنتهى بنهاية مزدوجة تجمع بين السعادة والأسى فى وقت واحد .

ومن هنا أضاف نجيب محفوظ عقب حكاية معروف الإسكافى ، حكايتين هما : « السندباد » و « البكاءون » .

إن الحكايتين تحفلان بنغمة التذكير بالموت ، وتعتبران معادلا روائيا لجملة « هادم اللـذات ومفرق الجماعات » ، فالسندباد بعد أن عاد من رحلته محملا بالكنوز والحكمة ، يرى فى الحلم الرخ وهو يرفرف بجناحيه ، ويعلق الشيخ على هذا الحلم بقوله : « لعلها دعوة إلى السماء » . أما البكاءون فهى ترصد نهاية شهر زاد . وقد هجر كل شئ وهاجر بحثا عن الحكمة ، ولكنه لم يصل إلى شئ ، وتنتهى الرواية « وقد تقوس ظهره وطعن فى السن » ثم انخرط فى مجموعة البكائين ، وأصبح روحا من تلك الأرواح الهائمة .

وهـذان الفصلان يمتدان من ص ٢٤٣ إلى ص ٢٦٨ ، ويحفلان بنبرة أسى عارمة ، عبر عنها نجيب محفوظ بحرارة ، جعلها تطغى على لحظة السعادة التى أحس بها العامة عقب انتصار معروف الإسكافى ، وتخل بالتوازن بين اللحظتين ، ومن هنا وقعت هذه النهاية فى قبضة العبثية .

إن كلمات مثل : هجر ـ اعتزل ـ دار العذاب ـ الأشباح ـ النور الهادى ـ الرائحة المخدرة ـ الماضى ـ البياض الناصع ـ الطريق بلا نهاية ـ المشى العقيم ـ غاص فى الماء ـ أنامل ملكية ـ لبى ـ عاريا ـ هارب من الأيام ـ الفردوس ـ اللسان الأخضر ـ الصخرة ـ الزمن ـ الرجوع ـ الهلال ـ البكاء ـ ألم الفراق ـ إن كلمات مثل هذه تتوارد فى الفصل الأخير « البكاءون » ، فتعكس الحس العبثى ، فشهريار يهجر دار العذاب على حد قوله ، ويتخلى عن كل شئ ، ويتحول إلى روح هائمة ، ويقيم تحت النخلة قريبا من اللسان الأخضر ، ينتحب مثل الآخرين ، وينظر إلى أشعة الهلال الباهتة .

إن مفهوم الحكمة عند نجيب محفوظ يختل ، فيؤدى إلى رجحان كفة أصحاب وحدة الوجود ، الذين يغرقون في تصوف يهجرون فيه كل شئ ، ويعيشون في لحظة فناء في المطلق ، على حساب كفة الحكمة العربية التي تقوم على فكرة الوسطية بين العقل واللذة السرمدية .

ـ ١٤ ـ

انطلق نجيب محفوظ من الليالى كخلفية شعبية ، ليؤسس ما أسميناه بالرواية الشعبية ، والتي تتمثل في « ملحمة الحرافيش » سنة ١٩٧٧ ، وفي « ليالى ألف ليلة سنة ١٩٨٢ .

وهو شبيه في ذلك بمرحلته في الرواية التاريخية ، فقد انطلق من خلفية تاريخية ليؤسس ما يسمى بالرواية التاريخية ، والتي تمثلت في « عبث الأقدار » سنة ١٩٣٩ ، و « رادوبيس » سنة ١٩٤٣ ، و« كفاح طيبة » سنة ١٩٤٤ م .

ومرحلة الرواية التاريخية عند نجيب محفوظ ، لا تندرج في الشكل الأصيل أو الشكل التاريخي ، فهي في جوهرها نوع من الرواية التقليدية ، تقوم على الإيهام بمحاكاة الواقع ، ولكن في صورته الماضية وليست الحاضرة . ومن هنا فإن « تكنيك » الرواية التقليدية يسيطر على الرواية التاريخية ، من بداية وذروة ونهاية ، وما يتبع ذلك من تصوير للشخصيات ، وتوظيف للحوار ، ومثول للموقف ، وغير ذلك مما يوهم بعنصر المحاكاة .

والأمر كذلك بالنسبة لما أسميته « بالرواية الشعبية » ، فهي ليست من الشكل الأصيل أو الشكل الشعبي، فقد انطلق نجيب محفوظ من الخلفية الشعبية ولكنه لم يوغل في العناصر الفنية التي يقتضيها سياق الجنس الأدبي ، الذي يتمثل هذه المرة في الشكل الشعبي ، ولا تزال الرواية الشعبية عنده امتداداً إلى حد كبير لمرحلة الرواية التقليدية ، التي تلقى برواسبها على الرواية الشعبية ، مما يمكن أن نرصده في الظواهر الآتية :

١ ـ الرمز الثقافي .

٢ ـ التحليل النفسي .

٣ ـ الخط التطوري .

٤ ـ اللغة والأسلوب .

الرواية التقليدية كما فى صورتها المعروفة عند بلزاك وزولا ، تتم عل مستويين : المستوى الأول يمثل المادة الواقعية ، التى يستخلصها الكاتب من مجريات الحياة . أما المستوى الآخر فهو يمثل الواقع الفنى الذى يشكله الفنان ، وهو واقع يحمل وجهة نظره الخاصة ، ويوجه الأحداث والصراع والحوار لخدمة هذه الوجهة ، وهو يجتهد وسعه عن طريق صناعته الأدبية ، لكى يجعل هذا الواقع الفنى مشاكلا للواقع الحقيقى ، إنه ينفخ فيه من الحياة ما يحيله إلى حياة جديدة ، توازى الواقع ، وتشاكله ، وقد تتفوق عليه .

ونجيب محفوظ فى روايته « ليالى ألف ليلة » ، انطلق من مادة شعبية ، بديلا من مادة واقعية أو تاريخية ، ثم شكل واقعا فنيا حمَّلَه وجهة نظره ، وجعل كل ما فى الرواية يوحى بهذه النظرة .

فهو بدايةً يقدم لنا أربع شخصيات يحّملها رموزاً ثقافية ، فالشخصية الأولى ـ شهريار ـ ترمز إلى الشر . والثانية ـ شهر زاد ـ ترمز للخير . والثالثة ـ الشيخ ـ ترمز للبعد الثقافى . أما شخصية المقهى فهى ترمز للبعد الشعبى .

وتوحى صورة كل شخصية برمزها الثقافى ، فشهريار يلوذ بمقام الكبرياء ، وشهر زاد تلوذ بمقام الصبر ، والشيخ « الرضا فى قلبه لا ينقص ولا يزيد » . أما المقهى فإن المؤلف يكتفى بوصفه ، كما كان يصف الأمكنة فى روايته الواقعية ، وخاصة الثلاثية ، مجرد « ديكور » يهيئه لحركة الشخصيات فوقه .

إن صورة الشيخ أقوى حضورا ، وأشد تأثيرا ، من صورة المقهى ، فهو يمتد فى الرواية ، ويحرك الشخصيات ، ويلقى بظله على مجرى الأحداث ، أما المقهى فهو مجرد « خشبة » للأحداث ، ولا يصل إلى حد أن يكون شخصية بارزة ، تؤثر على أقدار الناس .

ولهذا دلالته ، فنجيب محفوظ مهتم بالبعد الثقافى أكثر من البعد الشعبى ، إن الشيخ رمز للزمن كتاريخ وثقافة ، أما المقهى فهو رمز للمكان كصورة شعبية ، وروايته على الرغم من مادتها الشعبية هى رواية زمن وتاريخ وثقافة ، والمظهر الشعبى فيها ممثلا فى المكان هو مجرد مادة ، ينطلق منها المؤلف ليحرك رموزه الثقافية .

ويوظف نجيب محفوظ عناصر روايته ، بما فيها البعد الشعبي ، لخدمة رموزه الثقافية ، خلال مراحل تكتسبها الشخصيات في قضية الصراع بين الخير والشر ، حتى ينتصر الخير في النهاية، ويصبح معروفا حاكما للحى ، تحقيقا لرغبة الجماهير .

فالرواية إذن تسير في خط ينتصر في الواقع على الخيال ، وما كانت تحلم به الجماهير في المراحل السابقة ، أصبحت تعيشه في عالم الحقيقة ، وما كانت تقوم به الجن والعفاريت ، أصبح الإنسان ينجزه بنفسه ، دون أن يحلم بخاتم سليمان أو بطاقية الإخفاء . وهذا يعني أن رواية نجيب محفوظ هي نوع من « المعارضة » لرواية ألف ليلة وليلة ، تنتقل بها من المواقف الخيالية إلى المواقف الفعلية . إن صورة الجن والعفاريت ، وصور الخيال والأحلام ، وعالم الحشيش والأوهام ، يقل تدريجيا . حتى تنتصر إرادة العامة على أرض الواقع ، ويصبح معروف حاكما للحى ، فيقرب إليه عامة الناس ، ويحمل السلطان على أن يوفر لهم الأرزاق « فحلت بشاشة الإنس في وجوههم محل تجاعيد الشقاء ، وأحبوا الحياة كما يحبون الجنة » على حد تعبير المؤلف وهي ينهي قصة انتصار الخير على الشر ، فالرواية إذن في هدفها الأخير تفسر « ألف ليلة وليلة » تفسيرا واقعيا ، ينتقل بها من الخيال إلى أرض الواقع ، والبعد الشعبي فيها هو مجرد أرضية للإيهام بجو الليالي ، والمؤلف ينقل شخصياته من هذا الجو ، لكي يربطها بواقع هو أفضل من الخيال .

ومن هنا نجد الواقع المعاصر ، سواء في صورته المحلية أو العالمية ، يطل بين السطور .

فنجيب محفوظ عينه على الواقع المعاصر في وطنه ، وهو يرنو إلى انتصار قضية الديمقراطية ، وتحقيق العدالة بمعناها الاشتراكي ، حيئذ تختفي ثنائية الحاكم والمحكوم ، وتتلاشى صور العنف ، ويصبح الجميع في سفينة واحدة ، لا فرق بين ربانها وركابها .

وهو أيضا يطل على التيارات العالمية ، ويفسر صور العبث تفسيرا منتزعا من أجواء الليالي ، وقد سبق لي أن رصدت ذلك فقلت :

« إننا نقرأ هذه الرواية ، فنتذكر الإحساس المعاصر بالعبث والإحباط ، ولكن بلغة عربية ، وبأعلام مستعارة من ألف ليلة وليلة ، فالعضة التي تبدو في الصباح على ذراع صنعان وتقلب حياته ، تذكرنا بنوبات روكانتان ، واندفاعه نحو القتل مرغما يذكرنا بميرسول . وعفريت طاقية الاخفاء يذكرنا بمفسيتوفوليس » [1] .

---

(١) مقالات في النقد الأدبي ٤ / ١٣ .

مصطلح « الشخصية المركبة » يتردد كثيرا فى باب الرواية التقليدية ، وهو يشير إلى البعد النفسى للشخصية ، والذى يميزها عن الشخصية المسطحة التى تقف عند الجوانب المادية ، إن الروائى من باب المثل لا يقف عند وصف البطل بأنه « نحيل القوام ، مشرق الوجه ، ناعس الطرف ، فوق كل خد شامة » كما يقول نجيب محفوظ عن بطل علاء الدين الشامات (ص ١٨٦) بل لابد أن تكون هذه الصفات موحية بالبعد النفسى لهذه الشخصية .

وهذا البعد النفسى للشخصية المركبة ، برز مع الدراسات النفسية الحديثة ، وخاصة مع حديث فرويد عن العقل الباطن ، الذى يشبهه بحبل من الجليد يتخفى معظمه فى قاع المحيط ، وقد أدى ذلك إلى ظهور التيار النفسى فى الرواية الحديثة ، وهو تيار يقوم على تحليل الشخصية، والكشف عن أعماقها المطمورة ، ومعرفة خباياها ودوافعها ، والتجسس على أحلامها وهفواتها .

ولم يعرف التراث القصصى عند العرب هذا النموذج للشخصية المركبة ، ولم يهتم النقد العربى بتحليل الشخصية ، والتسلل إلى أعماقها المطمورة .

ولسنا هنا فى مجال تقييم هذه النقطة عند العرب ، فقد سبق أن ناقشناها فى كتاب « نقاد الحداثة وموت القارئ » ، وأكدنا على أن النقد العربى يلتقى مع نقاد الحداثة ، الذين ينفرون من البعد الثقافى والنفسى للشخصية ، ويقفون عند سطح النص ، كعالم مستقل بذاته ، له شفرته الخاصة ، ويقف الناقد عند حدود هذه الشفرة لكى يفك لغتهـا ، دون أن يتجاوزها إلى عمق معرفى ، يتعلق بالتاريخ أو المجتمع أو علم النفس ، أوغير ذلك من أعماق تتجاوز عالم النص .

وقد جنح نجيب محفوظ فى لياليه نحو « الشخصية المركبة » ، التى يتميز بها الأدب الواقعى فى صورته التحليلية ، فهو يغوص داخل الشخصية ، ويتجسس على عقلها الباطن ، ويتتبع تطورها النفسى فى خط مطرد .

إن شخصيـة شهريـار تتطـور نفسيا داخل الرواية ، وتتنقل بين مراحل القلق والحيرة والكبرياء والحب ، حتى تصل إلى مرحلتها الأخيرة ، فتهجر كل شئ وتبحث عن الحكمة .

وحوار شهريار مع بقية الشخصيات يتم خلال الرواية عن هذا البعد النفسي ، ويتابع نمو شخصية من مرحلة إلى مرحلة ، وحتى النهاية :

« ـ لعل مولاى قد وجد التسلية المنشودة .

فتمتم الآخر :

ـ فرجة في غموم القلب .

ثم بعد قليل :

ـ لم تعد جلسة الشعراء تطربنى ، ولا تهريج شملول الأحدب يضحكنى .

ـ تولاك الله بالرعاية يا مولاى .

فقال مخاطبا نفسه :

ـ حلم قصير مذهل ، لا تتخايل فيه حقيقة حتى تتلاشى » ص (٧٦) .

إن مثل هذا الحوار القصير يتوارد خلال الرواية ، ويتابع النمو النفسى للشخصية ، ويتسلل إلى أحلامها التى تصاحب هذا النمو النفسى ، مما يرشح شخصية « شهريار » عند نجيب محفوظ ، كنموذج للشخصية المركبة التى يشيد بها نقاد الرواية التقليدية .

١٤ ـ ٣

تعتمد الرواية الواقعية على هيكل حكائى ، يتطور تاريخيا من البداية إلى النهاية ، ويمر خلال مراحل ، يؤدى بعضها إلى بعض ، اعتمادا على قانون الأسباب والمسببات والمقدمات والنتائج .

وهذا الخط التطورى يضرب بجذور عميقة عند نجيب محفوظ فى روايته الواقعية ، التى تتطور فيها الأحداث والأجيال بتلك الطريقة التاريخية ، التى تعتمد على « بداية ونهاية » ، وهو عنوان إحدى رواياته التى ظهرت فى فترة مبكرة فى حياته سنة ١٩٤٩ م

وقد ألقى هذا بثقله على مرحلة « الرواية الشعبية » عند نجيب محفوظ ، والتى قلت إنها تتمثل فى « ملحمة الحرافيش » و « ليالى ألف ليلة » .

فملحمة الحرافيش تتحرك خلال عشر حكايات ، تبدأ من حكاية عاشور الجد ، وتنتهى عند حكاية عاشور الحفيد ، فهى تدور داخل تلك الأسرة ، وخلال أجيالها المختلفة ، وعبر تجارب مريرة ، يسقط فيها الكثير من أبنائها ضحية الشهوة ، أو الجاه ، أو السلطة ، أو الطموح الزائف ، ولا يصمد إلا بعض الشخصيات ، التى تعتبر علامة فى الطريق ، من أمثال : عاشور الناجى ، شمس الدين ، فتح الباب ، وأخيرا عاشور الحفيد .

ويتم هذا التطور خلال جو صوفى . يتمثل فى تلك التكية الغامضة ، وما يصدر منها من أناشيد بلغة فارسية لا يفهمها أبناء الحارة .

تبدأ هذه الرواية منذ الأسطر الأولى فى جو من الغموض ، فتقول :

« فى ظلمة الفجر العاشق ، فى الممر العابر بين الموت والحياة ، على مرأى من النجوم الساهرة ، على مسمع من الأناشيد البهيجة الغامضة ، طرحت مناجاة متجسدة للمعاناة والمسرات الموعودة لحارتنا » .

ويظل هذا الغموض مصاحبا لخطوات الرواية ، حتى تفضى « التكية » بسرها للموعود ، أو كما يقول نجيب محفوظ فى النهاية :

« عاد إلى دنيا النجوم والأناشيد والليل والسور العتيق ، قبض على أهداب الرؤية ، فغاصت قبضته فى أمواج الظلام الجليل ، وانتفض ناهضا ثملا بالالهام والقدرة ، فقال له قلبه : لا تجزع، فقد ينفتح الباب ذات يوم ، تحية لمن يخوضون الحياة ببراءة الأطفال وطموح الملائكة » .

إن هذا الخط التطورى الذى يلقى بظله الكثيف على الرواية الواقعية ، وعلى روايات نجيب محفوظ ، يفرض ما يمكن أن نسميه بالحتمية العقلية ، وهى حتمية تتوالى فيها الأحداث فى نظام صارم ، وتؤدى إلى نتيجة مرصودة مسبقا فى بطن المقدمات ، ودون أن يسمح ذلك ، ولو لفرجة صغيرة ، لعنصر المفاجأة ، وخرق التسلسل .

إن الحضارة العربية الإسلامية تسمح لعنصر المفاجأة بأن يتواجد ، سواء كانت صادرة عن قوة شريرة فيما يسمونه السحر ، أو عن قوة خيرة فيما يسمونه الكرامة .

إن عنصر المفاجأة فى حالة الكرامة ، يقوم على خرق العادة ، ويتمرد على المنطق العقلى البشرى ، وأن كان يخضع لحكمة أقوى وأشمل .

وقد نلتقى أحيانا بعنصر المفاجأة فى « ملحمة الحرافيش » ، فكثير من شخصياتها تظل فى حياة مطردة ، ثم يطرأ عليها وهى فى سن متأخرة ما يقلب حياتها رأسا على عقب ، فجلال ، وبعد الخمسين ، يتغير سلوكه فيما يشبه الانهيار ، على حد تعبير المؤلف (ص ٤٥١) فيكف عن الصلاة ، ويقتحم « البوظة » .

ولكن المؤلف يفسر ذلك خلال قانون علمى مطرد ، وهو قانون الوراثة ، فدماء الأسرة تجرى فى عروق جلال ، والناس يعلقون على موقفه ويقولون : « مجنون ابن مجنون » .

إن قانون الوراثة يطل أكثر من مرة فى هذه الرواية ، ويؤدى إلى حتمية ميكانيكية ، أشبه بالحتمية التاريخية ، فالأسماء تتوارث وخاصة تلك الأسماء للمميزين من الأسرة ، من أمثال : عاشور ، وشمس الدين ، وجلال الدين ، وكذلك الصفات ، وكثيرا ما يردد المؤلف عبارات مثل : « فى وجهه شبه من جلال » (ص ٤٦١). « فى وجهه ملامح شعبية من وجه جده سليمان (ص ١٤٣). « لم أنس أسرتى ظلت تعيش معى فى الخارج » (ص ١٨٧). « عملاق مثل جده عاشور » (ص ١٤٣) . « ذكر أباه بعملقة عاشور » (ص ١٢٦).

إن نجيب محفوظ يفسر عنصر المفاجأة بقانون الوراثة ، وهو بذلك يمنطقها ويخلع عليها قانونا علميا ، فلا تصبح مفاجأة إلا فى الظاهر ، أما فى الحقيقة فهى تخضع لتفسير علمى ، يطرد وفق أسباب معروفة .

وهنا نجد « زولا » يطل بتأثيره على نجيب محفوظ ، ان زولا قد سار بواقعية بلزاك إلى أقصى حد ، ونقلها من الواقعية إلى الطبيعية ، وجعلها تعتمد على التفسير العلمى لقانون الوراثة ، التى تؤدى إلى حتمية ميكانيكية كتطوير للحتمية التاريخية عند بلزاك ، إن نجيب محفوظ فى روايته الشعبية ، يطبق تقاليد الرواية الواقعية والطبيعية ، سواء فى صورتها عند بلزاك ، أو فى صورتها عند زولا .

وتسير ليالى نجيب محفوظ فى ذلك الخط التطورى ، الذى سارت فيه ملحمة الحرافيش . وتكاد تكون تكراراً لها ، ولكن فى صورة أخرى . فكلتا هما تعبير عن ملحمة الصراع بين الخير والشر . والمتجسدة فى مسيرة التاريخ العربى الإسلامى ، خلال ثنائية الحاكم والمحكوم ، أو الخاصة والعامة ، أو السلطان والرعية ، أو الحرافيش والفتوات .

وتكاد ليالى نجيب محفوظ تسير فى الخط التطورى نفسه ، فهى أيضا تتابع كفاح

العامة ، وترصد تجاربهم المرير ، حتى يكتسبوا فى النهاية الخبرة والوعى ، ويتم لهم الانتصار على أرض الواقع ، بديلا من عالم الخيال .

ولكن الليالى تتفوق على ملحمة الحرافيش فى نقطتين :

النقطة الأولى تتمثل فى ذلك الجو الإبهارى ، الذى يتفق وسياق الجنس الأدبى ، كالعفاريت واللصوص والجان وخاتم سليمان وطاقية الاخفاء ، والبساط الذى يطير ، والإنسان الذى يصبح بغلا أو قردا ، والحيوان الذى يتكلم ، وغير ذلك مما يشكل خلفية « فانتازية » تبتعد عن الجو الواقعى إلى ما هو وراء الواقع .

حتى عنصر المفاجأة فى هذه الرواية لا يجد نجيب محفوظ نفسه مضطرا إلى أن يخلع عليه شيئا من التفسير العلمى ، فهو عنصر يتم فى الخيال ودون ضابط مسبق ، لأن الخيال فى نظر نجيب محفوظ ، أقل من أن يحتاج إلى ضابط ، ومن أن يصل إلى مستوى الحقيقة، إنه يجعله حالة بدائية وتعويضية تعيشها الشخصيات ، بعد أن فقدت انجازاتها على أرض الواقع ، وحين اكتسبت مواقعها فى النهاية فى عالم الحقيقة تلاشى الخيال ، وثمل العباد بالفوز المبين على حد تعبير المؤلف ، وأصبحوا ينعمون بالواقع أكثر مما ينعمون بالخيال .

أمـا النقطـة الثانية فتتلخص فى أن الليالى أكثر إحكاما من ملحمة الحرافيش ، فإن مـا أدته فـى ٢٦٨ صفحـة ، قد قامـت الملحمة بتأديته فى ٥٦٧ صفحة ، فوفرت فى ذلك ما يقارب ٣٠٠ صفحة ، شغلتها الملحمة ، فى الاستطالة والتكرار [١] ، والوقوع تحت تأثير السينما [٢] ، وأحيانا تحت تأثير المباشرة الشديدة [٣] ، وغير ذلك مما يدل على أن نجيب محفوظ قد فقد السيطرة على هذه الرواية ، فتمردت على سلطته ، وأخذت تتحرك فى بعض الحالات دون خوف من رقابته .

٤ ـ ١٤ ـ ٤

عنوان « ملحمة الحرافيش » يضعنا مباشرة أيام مشكلة اللغة عند نجيب محفوظ ، فكلمـة « ملحمـة » من الكلمات التي ترددت حديثا على ألسنة المثقفين ، وخاصة

(١) انظر مثلا : من ص ٣٤٣ إلى ص ٣٦٧ .

(٢) فصل « شهد الملكة » وأيضا فصل « المطارد » ، يحفلان بمواقف سينمائية ، وكأنهما قد كتبا من أجل السينما والمسلسلات .

(٣) انظر مثلا الصفحات : ١٣٢ ـ ١٤٣ ـ ١٤٩ ـ ٥٥١ .

بعد ازدهار الفن القصصي عقب الاتصا بالحضارة الأوروبية ، وقد احتدم حوار شديد فيما إذا كان العرب يعرفون الملحمة بمعناها الاغريقى ، أو أن ما يعرفونه هو من جنس السيرة الشعبية .

فالعنوان يوحى بأن نجيب محفوظ . سوف يتحدث عن الحرافيش ، من منطلق المثقف الذى يتباهى بكلمات عصرية ، ولن يتحدث عنهم من منطلق السيرة الشعبية ، التى نفرض لغة تتفق مع عالمها ، كجنس أدبى خاص ، يختلف عن جنس الملحمة ، فى اللغة وفى سائر العناصر الفنية .

وهذا هو عين ما نراه فى لغة « ملحمة الحرافيش » ، فهى لغة صوفية ، صنعت بشفافية ، ووراءها فنان يملك طاقة شعرية ، وحسن مرهف يتنبه للظلال الدقيقة ، التى تميز بين كلمة وأخرى ، وبين أسلوب آخر .

فالبداية تكون على النحو الآتى :

« عاد إلى دنيا النجوم والأناشيد والليل والسور العتيق ، قبض على أهداب الرؤية ، فغاصت قبضته فى أمواج الظلام الجليل ، وانتفض واقفا، ثملا بالإلهام والقدرة » .

إنه يبدأ من دنيا النجوم والمناجاة ، ثم يعود فى النهاية إلى هذه الدنيا نفسها ، وبين البداية والنهاية لا يستطيع أن يغادر رؤيته الصوفية ، ولا أن ينوع فى لغته الصوفية [1] .

حقا ، تبدو هذه اللغة مناسبة لجو الغموض والتصوف ، الذى تثيره تلك التكية ، القائمة هنا ، تصدر مناجاة غامضة ، وتحتفظ بسر لا تبوح به إلا للموعودين . ولكن هذا الجو بما فيه من لغته الخاصة ، لا يتناسب مع الجو الشعبى ، الذى ينطلق من الحارة ، ويتعامل مع مفردات الحرافيش والفتوات ، ويردد أعلاما شائعة بين العامة. ومن هنا اقتربت هذه الرواية إلى عالم المثقفين خطوتين : خطوة من خلال هذا الجو الصوفى ، الذى ترمز إليه التكية . وأخرى من خلال هذه اللغة الشفافة .

وظلت لغة المؤلف هى اللغة المسيطرة على الليالى بمعنى أن نجيب محفوظ كصانع كلمات ، هو الذى يصنع اللغة ، ويوجهها ، ويحملها بأفكاره ، ولم يتركها تنبعث خلال الجنس الأدبى ، وتفرض مفرداتها ولوازمها ، وتصنع نفسها بنفسها .

تبدأ الليالى على النحو الآتى :

(١) انظر مثلا الصفحات : ١٢ ـ ٨٧ ـ ١١١ ـ ١٥٩ ـ ١٦٧ ـ ١٩٣ ـ ٢٤٠ ـ ٣٨١ ـ ٣٨٦ .

« عقب صلاة الفجر ، وسحب الظلام صامدة أمام دفقة الضياء المتوثبة » .

وتنتهى الرواية على النحو الآتى :

« من غيره الحق أن لم يجعل لأحد إليه طريقا ، ولم يُيئس أحدا من الوصول إليه ، وترك الخلق فى مفاوز التحير يركضون ، وفى بحار الظن يغرقون ، فمن ظن أنه واصل فاصله ، ومن ظن أنه فاصل مناه ، فلا وصول إليه ، ولا مهرب عنه ، ولابد منه » .

وبين البداية والنهاية تناثرت أساليب من مثل :

« شهريار ودندان يغوصان فى الليل ، يتبعها شبيب رامة ، وقد تلاشت حركة الإنسان ، على ضوء المصابيح المتباعدةلاحت الدور والحوانيت والجوامع نائمة ، وومضت النجوم فى الأعلى » (ص ١٥٤) [١] .

ان هذه الصيغ اللغوية ، لا تختلف فى صنعتها عن الصيغ اللغوية فى روايات نجيب محفوظ الواقعية . والتى يحمّلها المؤلف بنواياه ، وهو يريد أن ينقلها إلى القارئ ، وإلى أن تدمجه فى تياره الواقعى . فهو فى بدايات فصوله [٢] ، وفى حواره [٣] . وفى وصفه ، يستخدم لغة مشحونة بنوايا المؤلف ، ومتسقة مع لغة الرواية التقليدية ، مما يدل على أن نجيب محفوظ لا يزال يعمل داخل شكله الواقعى ، ولم يستطع أن يغير جلده بسهولة ، وأن ملحمة الحرافيش و« ليالى ألف ليلة » يندرجان فى إطار الشكل التقليدى ، وكل ما فيهما من التيار الشعبى إنما هو مجرد أرضية ، لا تختلف عن الأرضية فى روايته التاريخية ، ولا عن الأرضية فى روايته الواقعية ، إلا فى مجرد الاسم وعن طريق الإحلال ، فبدلاً من الأرضية التاريخية ، أو الأرضية الواقعية ، أحل الأرضية الشعبية ، وبقيت التقاليد الفنية واحدة فى الجميع .

١٤ـ ٥

تتلاقى رواية « الحوات والقصر » للطاهر وطار ، مع رواية نجيب محفوظ فى أمور كثيرة ، ولكن لا نستطيع أن نعرف السابق من اللاحق ، حتى نقطع بيقين فى معرفة المؤثر الأول . فرواية نجيب محفوظ صدرت سنة ١٩٧٧ ، أما رواية الطاهر وطار فهى

---

(١) وانظر أيضا الصفحات : ٦ ـ ١٣ ـ ٩٠ ـ ٩٣ ـ ١٧٢ ـ ٢٢٨ .
(٢) انظر مثلا : ١٥٤ ـ ٢٢٨ .
(٣) نظر مثلا : ٥٢ ـ ٥٣ .

تقدم تاريخين . سنة ١٩٨٧ وهو تاريخ صدورها فى سلسلة روايات الهلال ، وهى بهذا تأتى لاحقة لرواية نجيب محفوظ ، أما التاريخ الآخر فقد أورده المؤلف عقب انتهاء الرواية ، وهـو يوقع بهذه الجمـلة « سد غريب يوليـو سنة ١٩٧٤ » ، وهـو بهذا التاريخ ـ إن صحت هذه الجملة ولم تكن ستارا ـ تعد سابقة لرواية نجيب محفوظ .

تدور رواية وطار . مثلما دارت رواية محفوظ ، حول مستويين :

المستـوى الخارجـى الـذى يعتمـد علـى إطار من التراث الشعبى ، وخاصة ألف ليلة وليلة .

والمستوى الثقافى الذى يضمنه المؤلف رؤيته المعاصرة ، سواء على المستوى الإنسانى ، أو على المستوى المحلى .

ورواية الطاهر وطار تنطلق من ملحمة الصراع بين الخير والشر ، وهى ملحمة شعبية عرفتها الإنسانية منذ إيزيس وايزوريس ، والتى تنتهى عادة بانتصار الخير ، مهما بدا الشر قوياً وعتياً .

وعنـوان الروايـة « الحوات والقصر » يشير إلى هذه « القيمة الشعبية » ، فالحوات (وهى كلمة متداولة فى المغرب وتعنى الصياد) رمز للخير ، والقصر رمز للشر والكلمتان من الكلمات المتداولة كثيرا فى قاموس « ألف ليلة وليلة » .

ولا يقف التأثر بألف ليلة وليلة عند حد استعارة بعض المفردات من قاموسها اللغوى ، بل يتعداه إلى أمور أخر أكثر عمقا ، ويمكن أن يشير هنا إلى أمرين :

الأمر الأول يتعلق بلغة الطاهر وطار ، وهى لغة سهلة متداولة ، تسير فى موازاة مع لغة « ألف ليلة وليلة » ، وفى الوقت نفسه لا تتخلى عن قواعد الفصحى فهو مثلا يصف الحوات ، ويقول :

« على الحوات الشاب الطيب ، الذى يشذ عن إخوته الثلاثة ، وعن كثير من أقاربه ، فابتعد عن طريق الضلالة ، لم يسرق يوما ، لم يكذب مرة ، لم يتعد على أحد ، لم يثلب فى عرض ، أو يتعرض بسوء لغيره ، كان مثال الشاب المستقيم » .

فهو فى هذا النص يوظف مستوى لغويا ، ينتزعه من قاموس السير الشعبية ، ويحاكى به ألف ليلة وليلة . فالجمل قصيرة ، مباشرة ، تخلو من التأنق ، سريعة لا تنتظر حتى تستخدم حروف العطف وأدوات الوصل « لم يسرق يوما ، لم يكذب مرة ، لم

يتعـد علـى أحد » ، وهكذا تتوالى فى ايقاع سريع يؤكد معانيه ، ويتجة نحو القارئ بلا وسيط .

والأمر الثانى يتمثل فى خلق الأساطير التى يرددها العامة حول البطل ، وهى أساطير منتزعة من التراث الشعبى ، وخاصة ما يروى حول إيزيس وايزوريس ، وما تناقلته ألف ليلة وليلة : « يقال إن على الحوات رفع القصر بقوة خارقة ، صارت السمكة التى كانت فى إحدى برك القصر ، حصانا بسبعة أجنحة ، امتطاه على الحوات ، وطار به إلى وادى الأبكار ، وإن الجنية الشبقة أعادت له كل الأعضاء وتزوجته » .

وتمضى الرواية فى الصفحتين الأخيرتين ، تسرد الأقاويل حول على الحوات ، وهى كلها تعلن انتصار الخير على الشر . ويردد كلمة « يقال ، يقال ، يقال .... » ليشير إلى انتشار هذه الأساطير ، التى ينهيها بقوله :

« يقال إن على الحوات ما إن فقئت عيناه ، حتى صار وهجا ارتفع إلى السماء ، ثم صار شمسا هبطت على القصر ، فتحول إلى دخان أزرق ، وعندما وصلت جيوش الانتقام لم تجد سوى الرماد » .

ولا يكتفى المؤلف بهذه الأساطير التى تعلن انتصار الخير ، بل إنه يتدخل مباشرة فى النهاية وبطريقة تضيق بها قواعد الرواية التقليدية ، فيؤكد على انتصار الخير ، ويلخص نتيجة الرواية ويقول : « كل الأقاويل تجمع على أن القصر انتهى ، وأن حلم المتصوفين تحقق ، والمهم فى كل حكاية على الحوات ، المهم أكثر من أى شئ ، أن الحقيقة تجلت ، وأن أعداء على الحوات لم يستطيعوا أن يمنعوه من التعبير عن الخير الذى جاء يسم العصر » .

ولكن الطاهر وطار يستخدم هذا المستوى الشعبى ، ليحمله وجهة نظره ، حول العلاقة بين الحاكم أو القصر ، وبين المحكوم أو الحوات . وهو يلتقى فى هذا الإطار الثقافى مع نجيب محفوظ ، وهو يسير ببطله على الحوات فى خطوات تطورية ، حتى يصل به إلى النتيجة التى وصل إليها نجيب محفوظ أيضا .

فعلى الحوات قد تجرأ يوما على التفكير فى أمور القصر ، وهى أمور يعدها غيره من المقدسات ، التى لا ينبغى أن يوسوس بها الشيطان لأحد .

وكما حدث مع « البطل الإغريقى » الذى عاقبته الألهة ، حدث لعلى الحوات

أيضا ، فتنتقل به الرواية من مرحلة إلى مرحلة ، وهو فى كل مرحلة يلاقى أشد العذاب .

ففى رحلته الأولى نحو القصر يفقد يده اليمنى ، وفى رحلته الثانية يفقد يده اليسرى ، وفى رحلته الثالثة يفقد عينيه ، وفى رحلته الرابعة يفقد لسانه « يا سياف ، خذ لسانه أسكته إلى الأبد » .

ويمضى البطل النبيل فى طريقه بدافع من البراءة والطيبة ، مثلما كان « البطل الإغريقى » يمضى فى طريقه ، وهو يثير مشاعر الخوف والإشفاق ، كما يقول أرسطو عن المأساة .

وأكرر للمرة الثانية تعبير « البطل الإغريقى » ، لكى أؤكد على أن المؤلف يسقط الكثير من مفاهيم المأساة الإغريقية على بطله ، فمنذ البداية نجد السمكة تدخل فى حوار مع عليى الحوات تنهيه بقولها : « لا تسأل كثيرا يا على الحوات . لك قلبك وهو أدرى بكل شئ ، إن حدثك خيرا فخير ، وإن حدثك سوءا فسوء ، لقد اخترت أن تصعد إلى القصر فافعل ما اخترت ، أنا جئت من وادى الأبكار محمولة بين ذراعى جنيات فاضلات ، كل ما أمرت به أن أصعد إلى الحافة ، وأتمدد عند قدمك ، وها أننى فاعلة (ص ١٧) » .

ويمضى الحوار محملا بالحديث عن القدر وضحاياه ، وتتحول السمكة إلى عراف المدينة الذى يحذره من عاقبة جرأته ، وكما صدق العراف فى نبوءة أوديب فإنه يصدق هنا مع على الحوات ، وغير ذلك من دلالات ثقافية وفلسفية ، تكشف عن أن المؤلف يتحدث بلغته ونواياه ، التى يحملها حواره وتصوره للشخصيات والمواقف ، ولا يتحدث بلغة الجنس الأدبى ، وهو السيرة الشعبية ، الذى يمثل هنا فقط مجرد إطار خارجى .

ويمضى الحوات فى رحلاته ، أو بتعبير أدق يمضى به المؤلف نحو الغاية التى يلخصها على لسان إحدى الشخصيات : « بالنسبة لعلى الحوات ، إن التجارب الأولى أدت إلى اكتشاف الصوفية لطريقهم ، وإلى استعادة المخصيين لرجولتهم ، وإلى خروج أهل التحفظ من تحفظهم ، وإلى انتماء بنى هرار ، وإلى بروز فرقة نصرة على الحوات ، وإلى خروج قرية التساؤلات إلى مرحلة الإجابة ، وقرية الحيرة إلى اليقين ، إن المرحلة القادمة هى مرحلة العمل الجماعى المتوحد » .

وهو بهذه النتيجة يعلن انتصار الخير ، بطريقة يعارض فيها ألف ليلة وليلة ، فالخير

فى الأخيرة ينتصر فى عالم الخيال والأحلام ، أما عند وطار فهو ينتصر على أرض الواقع والحقيقة ، وهو فى هذا يلتقى مع نجيب محفوظ فى قراءة الليالى قراءة معاصرة ، تعتمد على رؤية واقعية وعلى إسقاطات معاصرة .

فرواية وطار إذن تتلاقى مع رواية محفوظ ، فى البداية والنهاية والهدف وتفسير الأحداث ، وهى بذلك تسير فى الخط الذى اختطه محفوظ فى مرحلة الرواية الشعبية ، وهى رواية فى تحليلها الأخير تتكئ على أرضية شعبية لتقدم خلالها رواية واقعية ، تعكس ثقافة المؤلف ، وتستخدم تكنيك الرواية التقليدية .

بل فى ظنى أن رواية وطار تمثل انحسارا للأفق الممتد فى رواية محفوظ ، وهو أفق يتسع لشخصيات عديدة ، وكل شخصية تمثل تجربة جديدة ومختلفة ، حتى تصل الرواية عبر التجارب المختلفة إلى مغزاها الأخير المتمثل فى سيطرة العمل الجماعى ، والذى يأتى نتيجة مواقف روائية ، وحياة حية تضاهى الحياة الواقعية .

أما وطار فإنه يتحرك خلال نموذج واحد وهو على الحوات ، الذى يقارب جمصة البلطى فى رواية محفوظ ، وإن كان جمصة لا يقف عند حال واحد ، فهو يتحول إلى شخصيات أخر ويمارس حياة جديدة وتجارب جديدة ، بعكس على الحوات الذى يمثل نغمة واحدة ، ويثبت على شخصية واحدة ، يحركها المؤلف حتى يصل إلى المغزى الأخير والمتمثل أيضا فى سيطرة العمل الجماعى ، وإن كان يصل إليه عن طريق جملة سردية ، تلصق فى النهاية ، ولا تتجسد خلال حياة ومواقف ، حسبما يقتضيه سياق الرواية التقليدية.

إن الأرضية التى يتحرك فوقها على الحوات ، لا تعدو بضعة تهاويل على هيئة أقاويل ، تشبه الأساطير ، يرسلها الناس تخليدا لذكرى البطل النبيل ، الذى وقع ضحية قدره ، ولم يستطيع النجاة من نبوءة العراف الإغريقى .

ـ ١٥ ـ

ألف ليلة وليلة والشكل الشعبى :

ذكرت فى الكتاب الثالث « نحو وسطية معاصرة » أن هناك نموذجين للإنسان العربى المعاصر ، أحدهما النموذج الأوروبى ، الذى يطل عبر البحر ، متطلعا نحو الآخر ، يريد أن يحاكيه فى حضارته ، خيرها وشرها ، حلوها ومرها . والآخر هو النموذج

الإسلامى ، الذى يتطلع نحو الماضى ، ويحـن إلى ليالى بغداد ، وأسواق بخارى وسمرقند ، وصخب قاهرة المعز ، وتجار دمشق ، ويحاكى لغتهم ، ويتشبه بزيهم ، ويحيى عاداتم وتقاليدهم .

وذكـرت أيضا أن الوسطية المعاصـرة تبحث عن نفسهـا خـلال هذين النمـوذجين . هى تتولد منهما فى تركيبة جديدة ، تختلف عنهما وإن كانت لا تتناقض معهمـا ، كما يحمل المولود سمات الأب والأم ، ولكنه فى النهاية مخلوق جديد ، غير الأب وغير الأم .

والأمر كذلك مع الشكل الشعبى ، إنه يبحث عن نفسه خلال الأدب الشعبى الذى يتطلع نحو الماضى ، وخلال الرواية الشعبية التى تتجه نحو الغرب ، وهو يحاول أن يبلور نفسه خلال تركيبة جديدة ، تختلف عن الاثنين وان كانت لا تتناقض معهما .

تبلورت الوسطية قديما فى أنظومة متكاملة ، لها فلسفتها ورجالها وجمهورها ، وقد ألقت بظلالها على مختلف نواحى الحياة ، من أدب وفن وسلوك ومنهج . أما الوسطية المعاصرة فهى لا تزال تتلمس طريقها ، ولم تتبلور بعد فى أنظومة كاملة ، يمكن أن نتابع تطبيقاتها فى مجالات شتى ، إنها تتشكل خلال الإحساس بضرورتها ، وخلال بعض التطبيقات هنا وهناك ، وهى تطبيقات فردية ، وتشير إلى أمثلة جزئية ، ولما تصل بعد إلى حد الظاهرة .

والشكل الشعبى ، كفرع من الشكل الأصلى ، يمثل أدب الوسطية المعاصرة . إنه يبدأ من الجذور ، ويحاول مجتهدا أن يضيف إليها ، وأن يبحث عن خصوصية ، إنه أيضا مثل الوسطية المعاصرة ، لم يتبلور بعد فى ظاهرة ، ولم يتشكل فى خصوصية واضحة القسمات ، إنه لا يزال جنينا يفتقد الخبرة ، ويفتقد حدة الملامح ، ولكنه يشى بالمستقبل ، ويشير إلى الطريق الصحيح .

ومن هنا فلن نستطيع أن نرصد هذا الشكل ، خلال تيار له تاريخه وتطوره وفلسفته الواضحة ، إن التحدى الذى يواجه هذا الشكل يتمثل فى أن مصطلحاته النقدية لم تتحدد بعد ، فمن السهل أن نتحدث عن مصطلحات الشكل التقليدى فى صورته الأوروبية ، لأن هذه المصطلحات متوافرة فى الموسوعات وفى كتب المصطلحات الأدبية ، وقليل من معرفة اللغة الإنجليزية ، يمكن الناقد من التعرف على هذه المصطلحات ، ومن متابعة تطبيقاتها .

أما مصطلحات الشكل الشعبى ، فهى من الصعوبة بمكان ، فهى لم تتبلور بعد ، ولم تتحدث عنها الموسوعات وكتب المصطلحات ، وتحتاج إلى ناقد يقوم بمهمتين فى وقت واحد ، مهمة التخلص من مصطلحات الشكل التقليدى ، حتى لا تعوق سيره وهو يتجـه نحـو الشكـل الشعبى ، ثم مهمة البحث عن مصطلحات مستمدة من داخل هـذا الشكـل ، ويعتمد على حساسيته فى استنتاجها ، دون أن ينتظر عونا من كتاب ، أو إرشاداً من ترجمة .

ويخيل لى أن هناك ثلاث روايات ، قد وضعت رجلها على أول الطريق ، الذى يؤدى إلى شكل شعبى ، وهى :

١ ـ أيام وليالى السندباد : ألفريد فرج .

٢ ـ حكايات للأمير : يحيى الطاهر .

٣ ـ مالك الحزين : إبراهيم أصلان .

وسوف نتناول هذه الروايات بالتفصيل خلال المحاور الآتية :

١ ـ ألفريد فرج وحوت يونس .

٢ ـ يحيى طاهر وملحمة القدر .

٣ ـ إبراهيم أصلان والواحد فى الكل .

ألفريد فـــرج
وحـــوت يونـــس

ـ ١ ـ

يبدأ ابن فطومة رحلته فى رواية نجيب محفوظ ساخطا ناقما ، ثم ينهيها لاعناً رافضا . أما السندباد بطل رواية ألفريد فرج « أيام وليالى السندباد » ، فهو يبدأ رحلته غضبان أسفاً ، ثم ينهيها مستغفرا تائبا .

وكان لابد أن تختلف النهاية هنا عنها هناك ؛ فكل عمل يحمل داخله نهايته الحتمية .

بطل نجيب محفوظ هو ابن لرجل أنجبه فى الثمانين من عمره ، بعد أن شاخ واستهلك حياته ، يرفض واقعه وواقعه يرفضه ، الوالى يظلمه وأمه وزوجه تخونانه ، فهو يرحل خارج وطنه ، يحمل جرثومة « السخط والنقمة » داخله ، عوامل الكبر والشيخوخة قد ورثها فى دمه من أبيه ، فالنظرية تسكن داخله ، ولم تكن رحلته إلا برهانا على تلك النظرية ، وتتبعا لعوامل الشيخوخة حوله ، التى بدأت تسرى فى العالم الإسلامى ، ولا سبيل إلى دفنها ، لأنها شئ مطرد اطراد السنن .

فرحلته إذن ليست للشكف عن المجهول ، أو استشرافاً للمستقبل ، إنه يحمل نتيجتها مسبقا فى داخله ، هو يشرق ويغرب من أجل إثبات هذه النتيجة، ومن هنا يعلنها فى النهاية لاعنا رافضا ، ويقولها بأسلوب مباشر يصل إلى حد السباب والشتم :

« إن لدار الحلبة هدفا وقد حققته بدقة، وإن كذلك لدار الأمان هدفا وقد حققته بدقة، أما دار الإسلام فهى تعلن هدفا ، وتحقق آخر باستهتار وبلا حياء وبلا محاسب » .

والأمر يختلف مع سندباد فرج ، فهو شاب فى مقتبل عمره ، ورث عن أبيه أموالا طائلة ، وهو محب لأصدقائه ، أخذ ينفق أمواله عليهم ببذخ ، وحين تنكر له الدهر تنكر له الأصدقاء أيضا ، فخرج من دياره « غضبان أسفا » .

وأكرر « غضبان أسفا » لأشير إلى قصة موسى مع أخيه هارون ، فقد عاد ووجد أخاه وقومه على غير ما يحب ، فتولى غضبان أسفا ، وأخذ برأس أخيه يجره إليه ، إنه غضب المحب ، الذى يحمل داخله صورة أخرى ، تضرب إلى عوامل الانتماء ، أكثر مما

تضرب إلى عوامل « السخط والنقمة » .

فسندباد فرج منذ بداية الرحلة، يحمل داخله عناصر عودته « مستغفرا تائبا » ، ويمكن أن نتبين هذه العناصر فى أمرين أشار إليهما المؤلف منذ البداية .

الأول حبه لحياة ذلك الحب الذى ملك عليه قلبه ، وعبر عنه منذ الصفحات الأولى للرواية « فهذه حبيبة روحى ، وخليلة نفسى ، وحياة قلبى » ، وقد اضطر أن يبيعها على مضض ، وبعد أن ذهب عنه كل شئ ، ومن أجل لقمة يعيش بها ، ومع ذلك ظل محافظا على حبها ، وسلمها للدلال وعينه تشرق بالدمع ، وهو يقول لنفسه :

« يا رب ، يقولون إن قتل النفس حرام ، وقد قتلت نفسى وزدت فقتلت حياة ، فانزل عقابك بى الساعة ، ولا تغفر لى شيئا من ذنبى » .

والأمر الثانى حبه للمكان ، فسندباد لم يرحل من بغداد مباشرة، ولكنه يتركها إلى البصرة ، ويورد المؤلف فصلا تحت عنوان « النار لا تحرق المؤمن » يصور فيه البصرة كمدينة عربية ، لها وجودها الذى يسيطر على السندباد ، فهو يمر فى أسواقها وخاناتها ويرى المتسولين والعلماء ، ويشاهد مظاهر الحياة ، ولم تعد البصرة مجرد مكان ينتقل إليه البطل ليرحل عنه ، بل أصبحت مكانا له حضوره ، الذى يؤثر على البطل قبل رحيله ، ويحمله معه أينما ذهب .

إن عنوان الفصل « النار لا تحرق المؤمن » له دلالته ، فالمؤلف يورد مشهدا للدراويش ، وهم يقتحمون النار دون خوف ، ويصيحون :

« لا تحرق المؤمن ، بإذن الله .

لا تحرق الداعى ، باسم الله .

لا تحرق السائل بباب الله .

لا تحرق الحادى ، لسر الله » .

إن هذا المشهد الخارق ، له دلالته داخل الرواية ، فهو يقضى على كل تردد عند السندباد ، وهو يمده بطاقة روحية ، ويدفعه إلى التوكل على الله ، وإلى أن يركب البحر ، ويبدأ مغامراته ، وهو يقول لنفسه :

« إذا كان الرجل بقوة عزمه وإيمانه ، يقتحم النار ، ليفوز ببضعة فلوس من

صدقات الناس ، فكيف أقطع أنا رزقى لخوفى من ماء البحر » .

ويركب السندباد البحر ، وهو يحمل عناصر عودته ، ويتذكر حياة ، وتسيل دموعه ، وتبدأ السفينة بالرحيل ، والمغنى يضرب على أوتار عوده وينشد :

ما كنت أعلم ما فى البين من ألم — حتى تنادوا بأن قد جىء بالسفن

قامت تودعنى والدمع يغلبها — فهمهمت بعض ما قالت ، ولم تبن

مالت إلىّ وضمتنى لترشفنى — كما يميل نسيم الريح بالغصن

واعرضت ثم قالت وهى باكية — يا ليت معرفتى إياك لم تكن

فهذه الأبيات ، شأن الشعر فى كل الرواية ، تأتى فى حينها ، لتجسد هذا الموقف الذى يزدحم بمشاعر شتى ، ولتشير إلى عناصر العودة ، التى تتصارع داخل السندباد حتى لحظة الرحيل الأخيرة .

وتظل هذ العناصر داخله ، ففى كل مغامرة يقوم بها ، يتذكر حياة ، ويتذكر موطنه ، فينشد الشعر ، ويحن إلى دياره ، فهو فى مغامراته الأولى فى جزيرة القرود ، يتخيل حياة تنشده :

قفى ، ودعينا يا سعاد بنظرة — فقد حان منا يا سعاد رحيل

فيا جنة الدنيا ، ويا غاية المنى — ويا سؤال نفسى ، هل إليك سبيل

فيشتد به الجزع ، ويشق ثيابه ، ويغشى عليه ، ويخشى على نفسه من الضياع ، ويتمنى العودة إلى بلاده « شحاذا فقيرا تزجره الشرطة » على حد قوله .

وهكذا مع كل مغامرة ، يردد مثل هذه العبارة [1] ، التى تشده إلى المكان بكل ما فيه ومن فيه ، حتى يأتى الفصل الأخير تحت عنوان « عودة الغائب » . وقد عاد السندباد إلى زورجه وولده يضمهما إليه ، فى لحظة لا يجد جملة تعبر عنها أكثر من قوله « فيا لتلك اللحظات ، وتسأله زوجه فى نهاية الرواية ، وهى تغريه بالإقامة والكف عن الرحيل مرة أخرى ، تسأله عما جنى من سفراته الكثيرة ، فيجبها بلا تردد : « حبكما ، حب ديارى وبلادى وأهلى » .

---

(١) انظر مثلا الصفحات : ٤٦ ، ٦٩ ، ٧٤ .

ولم تكن رحلة السندباد عند الفريد فرج ، من أجل أن يثبت نظرية مسبقة ، كما هـو الحـال عند ابن فطومة ، الذى خرج رافضا العالـم الإسلامـى ، وساعياً لكـى يثبت إفلاس هذا العالم أما رحلة سندباد فرج فهى رحلة تأديبية .

ان السندباد البرى أو الحمال فى ألف ليلة وليلة لم يرض بما قسمه الله ، فأراد السندباد البحرى ، أن يلقنه درسا ، وأن يطهره من وساوس الشيطان ، حتى يرضى بقضاء الله ، ويقنع بما أعطاه . والأمر كذلك مع « سندباد فرج » ، هـو صغير لم يثبت للمحنة ، ولم يـرض بقضاء الله ، ونفس على الناس وعلى أصدقائه وعلى جبيبته ، وقسا على قلبه ، فكانت المغامرات التى مر بها هى من نوع التأديب جزاء نقمته وسخطه .

وكان الدرس مؤلما وجارحا فى بعض الأحيان ، لم يكن المعلم سهلا كما هو حال السندباد البحرى ، الذى أخذ يعظ الحمال ويمنحه بعد كل حكاية الكثير من المال ، إن سندباد فرج ، لم يتخلص من جلده بسهولة ، فلم يكن شخصا سلسا كالحمال ، بل كان عنيدا يملأ قلبه الكبر ، قد ركبه الشيطان الذى يرمز له المؤلف بهذا العجوز الذى امتطاه وسخره لحاجته ، وبقدر ما فى قلبه من كبر كان الدرس مؤلما وجارحا .

تسخر منه حياة فى إحدى المرات ، وتجعله فرجة لأهل الحان ، يتصدقون عليه ، وينعتونه بأقذع الأقوال ، وكان هذا الدرس نتيجة للقسوة التى تسربت إلى قلبه ، عقب التجربة الأولى مع الأصدقاء ، فرفض الحب ، وسخر من الضعف ، وضحى بحياة وقال « ولكنى عزمت ذلك اليوم أن أتخلص من هذا كله ، وأن أبرأ من كل ضعف أو حاجة ، وأن أحيا قويا كالعاصفة أو كموج البحر ، لا أحسب لغير قواى حسابا » .

ويتوه مرة ثانية فى صحراء العراق ، ويصاب بالهلوسة ، ويختلط عليه الأمر فلا يعرف الحقيقة من الخيال ، ولا يدرى إن كانت هى حياة أو هذا طيفها ، وكان الدرس قاسيا عقب مغامرته ، التى دفن فيها مع زوجه ، فأخذ يقتل الآخرين ، ويستولى على المال ، ويصيبه شيء من التوحش .

وهكذا يمر السندباد من مغامرة إلى مغامرة ، ومن درس إلى درس ، حتى يستوعب التجربة تماما ، ويتطهر قلبه ، حيئذ تظهر له « حياة » فجأة وعلى غير انتظار ، ودون أن يكلف نفسه عناء البحث ، ويتزوجها وينجبها ابنا .

لم يكن دور « الشيخ » قويا فى هذه الرواية ، فقد ظهر فى مرات معدودة يلقى نصيحته ثم ينصرف ، ولم يكن دوره كدور الشيخ فى ليالى محفوظ ، الذى كان يتابع الأبطال ، ويتعهدهم ، ويعدهم للدور المنتظر .

ولكن الذى قام بدور المعلم خير قيام انما هو حياة ، وكما فعلت شهر زاد مع شهريار فعلت حياة مع السندباد ، مع فارق جوهرى ، وهو أن شهر زاد كانت حنونة متوارية تؤدى رسالتها على استحياء ، أما حياة فقد كانت تعنف فى بعض الأحيان ، وتتفلسف فى أحيان ثانية ، وتغمض فى أحيان ثالثة .

إن « حياة » ، ولها من اسمها نصيب ، هى رمز للحب الذى انتصر فى النهاية على الحكمة ، وهى تعلن انتصارها بكل الطرق ، فهى مرة تنادى بطريقة ساخرة على تجربته فى المزاد وتقول « قردة أحيت عبد الله السندباد فى جزيرة القرود ، وظفر الرخ الذى طار به فى السماء ، والعصا التى ساق بها شيطان البحر السندباد .. » . وهى مرة ثانية تدعو لابنهما ألا يرث حكمته وتقول : « أتمنى ألا يرث عنك القلق والخلط والحيرة والطيش وسوء التدبير والقسوة يا عبد الله ، فهذه كلها بعض صفاتك التى تنطوى عليها ما تسميه أنت حكمتك » .

كدت أقول : إن الرومانتيكية تطل برأسها هنا ، وإن ألفريد فرج يتخذ من حياة رمزا لانتصار العاطفة على الواجب ، ولكننى توقفت عن ذلك ، فنحن هنا إزاء شكل أصيل هو الشكل الشعبى ، وعلى الناقد حيئذ أن يكف عن عاداته فى الإحالة إلى المصطلحات الأوروبية ، وفى المقارنة مع المذاهب الغربية ، وأن يلتمس مصطلحات هذا الشكل من داخله ، ويحدد رؤاه الفلسفية من مسيرته .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن الفريد فرج على وعى بسياق الجنس الأدبى ، الذى يكتب من خلاله روايته ، فهو لم ينسق مع الرمز كثيرا ، ولم يسرف فى تصوير الصراع . ولو فعل لانتقلت روايته من مجال الشكل الشعبى ، الذى يتعامل مع الرمز ومع الصراع بخفة ودون إيغال ، إلى مجال الرواية الشعبية ، التى تقوم على مقتضيات الشكل الأوروبى ، فترفع من درجة الصراع ، وتتعمق فى أبعاد الرمز ، وتطرح قضايا ذهنية ، وتتخذ من شهر زاد رمزا لانتصار العاطفة على الواجب ، وتنحاز بذلك إلى جانب الرومانتيكيين ، فتنقل رؤاهم الفلسفية ، وتتأثر بطرائقهم الفنية الشعبية ، ويجعل الرمز عميقا يلقى بظلاله على الحوار وتصوير المواقف وإدارة الصراع ورسم الشخصيات .

إن الرواية تشير إلى منطقة الرمز من بعيد دون أن توغل ، فهدفها لم يكن هو الرمز والصراع الذهنى ، ولكنها تهدف بالدرجة الأولى إلى « تأديب » السندباد ، جزاء على غضبه وتسرعه ، فتنقله من مغامرة إلى مغامرة وتأخذه أحيانا بالعنف ، حتى يطهر قلبه ، ويعود مستغفرا تائبا .

تماما كما حدث مع يونس عليه السلام ، فقد ذهب مغاضبا ، ولم يستطع الصبر على قومه ، وخرج مسرعا نحو البحر ، فكان أن عاقبة الله ، وابتلعه الحوت وعاش فى ظلمات ، بعضها فوق بعض ، حتى تطهر قلبه ، وناجى ربه ، واستغفره ، فأنجاه من الظلمات ، وأرسله إلى مائة ألف أو يزيدون ، فآمنوا به فمتعناهم إلى حين .

والأمر كذلك مع السندباد ، إن رحلته رحلة تأديبية، تتم تحت رعاية الله ، وتهيئ من الكرامات ، ما ينجيه مما هو أشد ظلاما من حوت يونس ، حتى يستوعب الدرس تماما ، ويعود إلى أهله ، يفرغ عليهم من حكمته ، وينثر عليهم من أمواله .

- ٣ -

ولم تكن قضية الانتماء هى الفارق الوحيد بين ألفريد فرج ونجيب محفوظ ، فإن هناك فارقا أشد خطورة ، لأنه يتعلق بالشكل ، وهو سبيلنا الأساس للكشف عن خصوصية الشكل الشعبى ، وللتمييز بين هذا الشكل وبين الرواية الشعبية .

كل من الروايتين تنطلقان من فكرة لمخطوط ، وكل منهما تبدءان كما يبدأ المخطوط ، وكل منهما تنتهيان كما ينتهى ، ولكن الفرق بينهما فيما هو بين البداية والنهاية .

نجيب محفوظ ليس له من المخطوط سوى البداية والنهاية ، أما ما هو بين البداية والنهاية فانه يختلف تماما عن لغة المخطوط ، وأسلوب المخطوط ، وقضايا المخطوط ، ولوازم المخطوط ، ومن هنا تحولت البداية إلى مجرد إطار خارجى ، لا يندمج فى بنية الرواية .

أما ألفريد فرج فإنه يختلف عن ذلك ، إن ما بين البداية والنهاية هو جزء من المخطوط ، ويندمج الجميع فى بنية واحدة ، لم تعد فكرة المخطوط مجرد إطار خارجى ، يجلبه المؤلف من أجل الزخرفة أو من أجل المجاراة ، ولكنها فكرة يستثمرها المؤلف ، ويجعلها تلقى بظلالها على اللغة والأسلوب والقضايا واللوازم ، وكأننا إزاء مخطوط فعلى ، يأتى على لسان السندباد ، وخلال لغته السهلة التى تبتعد عن الزخرفة ، وتكلف

الفلسفة والتأويل ، وتميل إلى السرد والوصف ، وتوظف الشعر والغناء ، وتعتمد على الراوى ، وغير ذلك مما ينتمى إلى عالم المخطوطات القديمة .

نجيب محفوظ فى رحلته رافض لواقعه فرفضه واقعه ، وكان الجزاء من جنس العمل ، وحرم من سر الصنعة ، والبادى أظلم .

أما ألفريد فرج فهو قد انطلق من واقعه ، وعاد إلى واقعه ، فباح له بالسر الذى يحتفظ به للموعودين ، وكشف له عن كنوزه ، كما يكشف جدار موسى عن كنزه الذى يبقيه للموعودين ، حتى « يبلغا أشدهما ويستخرجا كنزهما رحمة من ربك » .

ـ ٤ ـ

وكل هذا يعنى أن غضب « سندباد فرج » هو غضب الحبيب ، الذى يحمل فى وجهه الآخر الحب والانتماء . وقد انعكس هذا على الرواية ، فجاءت منتمية ، سواء فى المضمون أو فى الشكل .

ـ ٥ ـ

المضمــــون :

فى رواية « العجوز والبحر » يقف بطل هيمنجواى شامخا ، يستبد وحده بمعظم المساحة ، فوق الطبيعة ، وفوق كل شئ حوله ، يصارع سمك القرش وحده ، دون عون خارجى ، يلقى بمشاعره على البحر والموج والرياح وسائر الظواهر الطبيعية ، يحادث نفسه بنفسه ، ويهيب بها من أجل الصمود والكفاح ، ليس له من هدف سوى أن ينتصر على سمك القرش ، حتى لو كان الثمن أن يفقد سمكته ، وأن تتحول إلى هيكل عظمى ، كل سعادته أن يتناقل هذا الغلام الصغير ، الذى يرمز إلى التاريخ ، اسمه ، وأن يصير أحدوثة فى المستقبل وعلى كل لسان .

وليس الأمر كذلك مع « سندباد فرج » ، فالقدر يرميه فى بحر الصين ، ويمتطى حوتا ، ويطاردهما سمك القرش ، ويتم صراع رهيب بين سمك القرش من ناحية . وبين السندباد والحوت من ناحية أخرى ، ويتم تصوير الصراع بصورة فانتازية خرافية ، يتدخل القدر ، بطريقة يقصر العقل البشرى عن أن يستوعبها . لقد كان الحوت منذ قليل عدوه ، وهو الذى شق السفينة وألقاه فى الماء ، وها هو الآن يرتبط مصيره بمصيره ، ويهيب به وكأنه صديق قديم بأن يسرع وبأن يسابق سمك القرش ، وأخيرا وبشئ يشبه الكرامة التى

لا يد للإنسان فى تصريفها ، ينجو السندباد من تلك المعركة الرهيبة ، التى تشبه ملحمة من ملاحم الصين ، ينتصر فيها البطل وينجو من ألسنة النيران التى يرسلها التنين .

سندباد فرج إذن محروس بعناية الله ، وكأنه موسى عليه السلام يصنعه الله على عينه ، ويتدخل فى الوقت المناسب لكى ينجيه من الشر العظيم ، ويدخره من أجل الرسالة الكبرى ، تلقيه أمه فى اليم صغيرا ، وداخل صندوق تعبث به الأمواج من كل جانب ، وليس معه أحد سوى الله ، وتحمله المياه إلى بستان الملك وتقع عليه عين الملكة ، فيرق قلبها ، وتتخذه ولدا ، ويتحول فرعون من عدو إلى أب وراع .

وليس التشبيه بموسى عليه السلام اختراعا من عندى ، بل إن المقدمات توحى به ، ومقتضيات الرواية تفرضه ، وهو تشبيه كامن فى وجدان المؤلف ، إن لم يعلنه صراحة ، فإن سير الأحداث تفرضه نتيجة ، فمرة أخرى نجد السندباد يركب بحر الهند ، وينجيه الله من مهلكة كبيرة ، ويحمله زورقه الصغير ، وكأنه صندوق موسى ، إلى بستان الملك ، لم يكن الزورق زورقه ، فقد أعده الآخرون من أجل أنفسهم ، ولكنهم جميعا ذهبوا ضحية المال والشهوة ، وبقى هو حده ، العناية تحرسه وتعد له ما لم يكن فى الحسبان ، وتراه ابنة الملك فى البستان ، ويرق فؤادها ، وتصبح له زوجة .

وهكذا فى كل مغامرة ، نجد عناية الله هى التى تحرس البطل ، كأنه ولى من الأولياء ، ونجد حكمة أخرى وراء قدرات الإنسان ، تتدخل فى الوقت المناسب ، وتقرضنا منطقا غير المنطق البشرى ، الذى يقوم على الأسباب والمسببات ، والمقدمات والنتائج ، هو منطق ، إن صحت هذه الكلمة له لغته المختلفة ، ووسيلته الخاصة ، التى تقوم على الخوارق والكرامات ، وسير الرواية يستوعب هذه الخوارق ، بل يقتضيها ، فلو تم كل شىء داخل الرواية بطريقة هيمنجواى ، لفسدت الرواية ، ولتحولت من جو الفانتازية والخوارق ، إلى جو عقلانى ، يضيع فيه السندباد ، ويصبح مثل الهيكل العظمى لسمكة العجوز ، يضعونها فى متحف للأحياء المائية ، يتفرج عليها الصغير والكبير .

فعناية الله هى التى تسير رواية ألفريد فرج ، وهو المغزى الأخير الذى يستخلصه السندباد من تجاربه ، ويوصى به ابنه فى نهاية الرواية ، كنوع من التجربة تفوق الذهب والفضة وكل الجواهر الثمينة :

« وهبتك يا ولدى للقلق والمعرفة ، وهبتك للتجربة والأخطار والنجاة . للطبيعة وللإنسان ، ولعناية الله » .

٥ ـ ١

لم تكن « عناية الله » هى الملمح الوحيد ، الذى استخلصه ألفريد فرج من رؤية الحضارة العربية الإسلامية . بل هناك ملامح أخر كثيرة . سنذكرها بعد قليل .

٥ ـ ٢

فى الكتاب الأول من « الوسطية العربية » ، لم أتحدث عن الوسطية ، كنظرية يمكن تلخيصها ، كما هو الحال فى وسطية أرسطو ، فى قضية عقلية وشكلية ، تحمل سلفا نتائجها مطمورة فى مقدماتها .

ولم أتحدث أيضا عن الوسطية من منطلق علماء الدين ،الذين يتابعون مظاهرها فى تطبيقات إسلامية ، فى العبادات والمعاملات .

ولكننى تحدثت عن الوسطية كرؤية حضارية ، لا تقف عند حد التنظير العقلى ، بل تمتد إلى موقف حضارى ينعكس على السلوك والمشاعر ، ولا تقف عند حد تطبيقات يفصلها علماء الإسلام ، ويستشهدون عليها بالآيات والأحاديث، بل هى باختصار « رؤية » تعكس جوهر حضارة ، يعيش فى ظلالها المسلم وغير المسلم ، ويتأثر بها العربى وغير العربى .

والوسطية بهذا المفهوم لا يمكن تلخيصها فى جملة أو جملتين ، ثم نريح ونستريح ، لأنها فى تحليلها الأخير ، تعكس جوهر حضارة لها جذورها التاريخية ، ولها تطبيقاتها الواقعية ، وتشير إلى « خصوصية » حضارية ، تحدد منهجا وترسم موقفا .

وهى تقوم على تراث تاريخى ، يختلف عن التراث الذى تنتمى إليه وسطية أرسطو ، إن تراثها يضرب بجذور عميقة إلى « الحس الدينى » الذى يمثله ابراهيم عليه السلام وذريته من بعده ، والذى يقوم على الإيمان بقوة أخرى ، لها حكمتها التى تختلف عن العقل الظاهرى ، والتى تحيل النار إلى برد وسلام ، والعصا إلى ثعبان ، والرياح العاتية إلى بساط ممهد ، والجن إلى جنود مطيعة ، وغير ذلك من معجزات لا يستوعبها العقل القاصر لأنها تقوم أساسا على « خرق القوانين الطبيعية » التى اعتادها الإنسان فى حياته اليومية ، واطردت على سنة واحدة .

تناثرت ذرية إبراهيم عليه السلام فى بقاع الشرق الأوسط ، ينشرون حكمته ، وكان من نصيب الجزيرة العربية أن حل بها اسماعيل عليه السلام ، يبشر بدعوة أبيه ، التى تقوم على الإيمان بالمطلق والخضوع لحكمته ، التى لا يستطيع العقل البشرى إدراك مراميها .

وتفاعلت هذه الدعوة مع مقتضيات المكان ، الذى يقدم الشيئين متجاورين ومتمايزين ، كما ذكرنا فى فصل « الطبيعة » من الكتاب الأول . فالليل يتجاور مع النهار ويتميز عنه ، وغير ذلك مما يمثل المسودة الأولى للوسطية العربية .

ثم جاء الإسلام فأبقى على هذه المسودة وانطلق منها ، ونفخ فيها من روحه ، ووضعها فى مهب التاريخ ، لقد استلها من التيار العام ومن اللاتشكل ، ومنحها خصوصية ، وشكلها فى أنظومة متكاملة ، لها رؤيتها المحددة ، وتطبيقاتها المنسجمة .

ولم تكن إضافة الإسلام متعارضة مع تراث المنطقة ، الذى يمتد قبل الإسلام وحتى دعوة ابراهيم عليه السلام ، أى ما يزيد عن خمسة وعشرين قرنا ، ولم تكن متعارضة مع عبقرية المكان فى شبه الجزيرة العربية وما حولها ، التى أضافت إلى تراث إبراهيم « تنويعة » جديدة تتفاعل مع بقية التنويعات . بل إن الإسلام انطلق من تاريخ المنطقة كصورة للزمان ، ومن البيئة العربية كصورة للمكان ، وأضاف إليها فكرة التوازن بين الشيئين المتجاورين ، عن طريق وعى لا يسمح لأحدهما أن يتضخم على حساب الآخر ، وجعل هذا التوازن لا يقوم على حساب عقلى ، ولا توازن رياضى ، بل على توفيق الله وهدايته ، وهو توفيق يؤدى إلى عقيدة التوكل ، والإيمان بالقضاء والقدر ، ويثمر ما يسمى بمقام السكينة ، وهو مقام يقوم على الحركة والأخذ بالأسباب ، ثم التسليم بالقوة العليا ، فهو غير السكون ، وهو أيضا غير حمية الجاهلية .

وخلاصة القول أن الوسطية ليست مجرد كلمة ، يمكن تلخيصها فى نتيجة عقلية ، بل هى رؤية حضارية ، سبق أن شرحتها فى الكتاب الأول الذى يقوم على متابعة ملامحها والكشف عن خصوصيتها ، وسبق أيضا أن تابعت تطبيقاتها فى الكتاب الثانى ، خلال الفن والجمال والأدب والمنهج ، وغير ذلك مما يمثل رؤية متسقة ، ولكننى هنا يمكن أن أذكر بعض العناوين ، التى تمثل ملامح الوسطية :

١ ـ الحس الدينى .

٢ ـ تجاور الشيئين مع تمايزهما .

٣ ـ الحركة بين الشيئين .

٤ ـ ضبط الحركة بين الشيئين فيما سميته بالتوازن .

٥ ـ التوكل .

٥ ـ السكينة .

٥ ـ ٣

حين كتبت الوسطية العربية لم أكن قد قرأت رواية الفريد فرج ، لأنها لم تكن قد صدرت بعد ، وما أظـن أن ألفريـد فرج قد قرأ الوسطية ، قبل أن يكتب روايته .

ولكن هناك بين الكتابين لقاءً غريبا يصل إلى حد التشابه فى الكثير من التفصيلات . إن ما عرضته من ملامح للوسطية ، كان يمثل الجانب النظرى ، الذى يفتقر إلى التطبيق فى أدبنا المعاصر ، وكل ما استطعت أن أعثر عليه من تطبيق ، ساعة صدور الكتاب الأول سنة ١٩٧٨م ، هو ماأورده « نيرفال » فى كتابه « رحلة الشرق » ، من حواديت شعبية ، كان يسمعها على مقاهى استانبول والقاهرة ، وأكثر ما لفتنى فى هذه الحواديت ذلك الحس الدينى ، وهذا التمرد على العقدة بمعناها التقليدى فى الرواية الواقعية ، والذى اعتذر عنه « نيرفال » فى نهاية كتابه .

ولكن هذه الحواديت كانت تفتقر الخصوصية ، والتجرد من الأساطير اليهودية وغيرها مما يمت إلى روح الشرق ، إن نيرفال يضع الجميع فى سلة واحدة ، وتمنيت وقتها لو وجد الكاتب العربى الذى يبلور الأمور ، ويبحث عن الخصوصية ، ويحدد الرؤية العربية داخل هذا التيار العام .

إن هذا اللقاء غير المتعمد بين كتاب الوسطية كنظرية ، ورواية الفريد فرج كتطبيق ، لم يأت من باب الصدفة ، فكلاهما يصدران عن جذور واحدة . إن كل ما حددته من خصائص للوسطية كرؤية حضارية ، تأتى رواية الفريد فرج فتعكسه فى عمل أدبى ، وتكون النتيجة كتابا تنظيريا ينتزع مصطلحاته من مسيرة تاريخية ، وعملا أدبيا ينتزع نكهته من رؤية حضارته . ومن هنا نستطيع أن نتخلص من عقدة الآخر ،وان يكون تفكيرنا منا فينا ، مما يهيىء لوجود أرضية تسمح برؤية معاصرة ، تتأسس على الرؤية التاريخية للحضارة العربية الإسلامية .

تحدثت من قبل عن « عناية الله » التى تتأسس عليها رواية ألفريد فرج ، وتمنحها خصوصية ، تميزها عن رواية « هيمنجواى » وغيره من كتاب الغرب ، ونحاول الآن أن نتابع بقية الملامح فى تلك الرواية .

٥ ـ ٤

فى فصل الطبيعة أوردت ما ذكره ابن بطوطة عن صديق له ، قد عزم على الرحيل إلى مكة، واشتد عليه الحر فى الطريق ، ونفد ما عنده من ماء ، فيقع متهالكاً ويكاد يموت ، لولا أن برد المساء ينعشه ، فيقوم ويسير فى بطن الوادى ، ويجد خيمة ، وتخرج فتاة تسقيه ماء وترد عليه الحياة .

ويصف « نيسنر » فى كتابه « رمال العرب » منظرا يجمع بين وجهين متضادين فى وقت واحد ، ففى ناحية يجد الرمال والجفاف والموت ، وفى ناحية مجاورة ، يجد الماء والخصب والزرع ، مما يذكره على حد قوله ، بالسهول الخضراء فى وادى النيل ، والتى تحيط بها الصحراء القاحلة .

وقد علقت على هذا القول لرحالة قديم وآخر حديث ، بأن الطبيعة العربية ، كشريحة من طبيعة المنطقة ، تقدم الشيئين متجاورين فى لوحة واحدة ، الحياة مع الموت ، والظمأ مع الماء ، والخصب مع الجدب ، والزرع مع الرمال ، والشقاء مع السعادة .

ويقع ألفريد فرج على هذه الخاصية ، فبعد أن تحطمت سفينة السندباد على جبل المغناطيس ، وتلقى به المياه إلى شاطئ كله ركام وحطام ، يصعد السندباد فوق جبل فيجد منظرا مختلفا تمام الاختلاف « فلما وصلت فوق وجدت الدنيا غير الدنيا ، فإنى قادم من فوق ركام السفن ، والشاطئ الصخرى القاحل ، ومعالم الكوارث ، ومدافن الموتى ، إلى جنة خضراء ذات طيور وحياة » (ص ١٤٥) .

وهو شئ لا يأتى عرضا عند ألفريد . بل ينبث فى الرواية ، ويعيه المؤلف منذ البداية وحتى النهاية ، ويلقى بظلاله على أحداث الرواية .

ففى البداية وفى الفصل الأول ، يقدم المؤلف منظرا بهيجا للسندباد وصحبه ، يضحكون ويصخبون ويرقصون ويغنون . وعقب هذا المنظر مباشرة ، يقدم المؤلف منظرا آخر يختلف عن ذلك ، وبلا تمهيد أو رابط بين المنظرين ، فالأجراس تدق معلنة بيع كل ما يملك السندباد من ثروة ، ويصبح فقيرا ، وينتقل فى غمضة عين من حال إلى حال .

وفى النهاية وفى الفصل الأخير ، نجد زوجة السندباد وابنه فى حالة حزن بعد الانبـاء بوفاة السندباد ، وفجأة وبلا مقدمات يدخل عليها السندباد ، فيرتميان فى أحضانه ، ويتبدل الأمر من حال إلى حال .

وتتعاقب مثل هذه المناظر وتتجاور ، وينتقل البطل فى أحيان كثيرة من حالة إلى حالة مضادة ، ويكون هذا الانتقال فجأة وبلا تمهيد . وقد يظن الناقد الذى تعود على الترتيب المنطقى ، وسياق الأحداث ، والتمهيد للانتقالات ، قد يظن أن هذه الرواية تفتقر الرابطة ، وتخضع للانتقالات المفاجئة ، ولكن ألفريد فرج يفعل ذلك عن وعى بسياق الجنس الأدبى ، الذى يكتب من خلاله ، وهو سياق يقتضى منطقا غير المنطق الذى تخضع له الرواية التقليدية .

فهذه الانتقالات المفاجئة التى تصل إلى حد التجاور بين الأضداد ، انما هى مسيرة بقوة عليا ، يخضع لها السندباد خلال رحلاته ، ونجده ينتقل من حال إلى حال ، فجـأة وبـلا تمهيـد ، وبطريقـة يعجـز عن إدراكها العقل الظاهرى ، فقد يكون غريقا « وفجأة » ييسر الله له لوحا من خشب ، وقد يكون فقيرا « وفجأة يأتيه من يخبر بأن الوالى يبحث عنه من أجل وصية له مقدارها عشرة ألاف دينار ، وقد يكون سجينا وفجأة تأتيـه فتـاة تمشـى على استيحاء وتيسر له سبيل الهرب ، وقد يكون ضالا فى الصحراء « وفجأة » ييسر الله له خيمة وقطرة ماء تمسك عليه الحياة .

تمامـا مثلما ما حدث مع موسى عليه السلام ، فقد يكون صغيرا ملقى فى اليم ثم ييسـر اللـه له امرأة فرعون ، فتتخذه قرة عين ، وقد يكون ضالا فى الصحراء يدعو الله « رب إنى لما أنزلت إلىّ من خير فقير » ثم ييسر الله له فتاة تمشى على استحياء وتقول له « إن أبى يدعوك ليجزيك أجر ما سقيت لنا » ، ولم يكن التشابه بين القصتين من باب التأثر والتأثير أو من باب النقل المباشر ، بل لأن كل منهما يخضعان لتلك القوة العليا ، التى تسير الأحداث ، وتحرس البطل الموعود .

إن « فجأة » هنا إنما تكون كذلك بمنطق العقل الظاهر ، ولكنها بمنطق الحكمة الإلهية ليست « فجأة » ، لأنها خاضعة لرؤية شاملة ، تتخطى اللحظة الآنية ، وتكسر حدود الزمن ، وترى الماضى والحاضر والمستقبل فى لمحة خاطفة ، وحينئذ تختلف النتائج ، ويدرك العقل الظاهر قصوره وتسرعه فى الحكم ، إن العبد الصالح يكشف لموسى الحكمة الخفية ، وراء ما يراه خارجا عن المتعارف عليه .

والأمر كذلك مع السندباد ، فهو يدرك الحكمة الخفية ، ويرى أن الكثير مما ضاق به ، وسخط من أجله ، كان يحمل فى طياته الخير الكثير ، فرب ضارة نافعة ، وعسى أن تكرهوا شيئا وهو خير لكم ، وعسى أن تحبوا شيئا وهو شر لكم ، وذلك هو المغزى الأخير الذى تعلمه من رحلاته فهو يكاشف زوجه فى النهاية وفى جلسة عائلية ، بأن هذه المغامرات لو لم تكن لما استطاع أن يعيش تلك اللحظة معها ومع ابنهما ومع تلك الخيرات التى تتوافر لهما .

وفى ظل تلك الحكمة الخفية تتغير المواقف ، فالإنسان هنا ليس مثل عجوز هيمنجواى ، يعتمد على ذاته فقط ، ويكافح دون سند خارجى ، إنه يعتمد على تلك القوة الخفية ، أو بعبارة أخرى إنه يتوكل ، وهذا عين ما فعله السندباد منذ البداية ، إنه يتعلم الدرس فى البصرة وقبل الرحيل ، فالنار لا تحرق هؤلاء الذين يقتحمونها بثقة ، وهكذا بمنحه التوكل قوة لا تعادلها قوة إنها قوة الاقتحام ، التى يوصيه بها شيخه حين رآه جزعا ساخطا بعد تنكر الاصدقاء له ، ولولا تلك القوة لما استطاع السندباد أن يصبر على مغامراته ، إنه يقتحم ثم يعود ، ثم يقتحم ليعود ، ويعود ليقتحم ، ويظل هكذا متوكلا على الله طالبا منه الهداية والعون ، حتىَ يفتح الله له مقام السكينة ، وحتى يصل إلى مقام الرضا ، ولكن بعد أن صبر ووعى الدرس ، ولم يعد شابا ساخطا صغيرا ، يقف عند الظاهر ، وتحطمه أول تجربة ، يقول لصديقة :

« لم أعد ذلك الطفل الذى يبكى إن تنكر له الأصدقاء ، أو يقنط إن دار عليه الزمان ، تعلمت أن الحياة لها أطوارها وفيها الحلو والمر . وعلى الإنسان أن يرضى بها كما تكون ، وأن يقنع بما قسم الله » .

٥ ـ ٥

وهذه الدلالة المضمونية ـ أو قل هذا الحس الدينى ـ قد ألقت بظلالها على كل منحنيات الرواية ، مما يمثل بؤرة ارتكازية ، لا تأتى صدفة أو عابرة ، ولكنها تأتى من باب الوعي والقصد . ويمكن أن تشير إلى المعالم الرئيسة لهذا الحس الدينى داخل الرواية ، على النحو الآتى :

١ ـ يحمل السندباد رؤيته الحضارية داخله ، فمنذ البداية يخرج متوكلا على الله ، قد زوده شيخه بنصائحه التى تدعوه إلى اقتحام المجهول ، وعدم الخوف فإن الله معه ، وهو يشق كل مغامرة بإحساس أن هناك من يرعاه ، وعند اشتداد الأزمة لا يسقط ،

ولا يعبث ، ولكن تطفو على لسانه الكثير من اللوازم الدينية ، التى ينثرها المؤلف خلال الرواية من مثل :

إن شاء الله ـ لا إله إلا الله محمد رسول الله ـ لا حول ولا قوة إلا بالله ـ الله الحامى ـ يا أهل الله ـ يا مسلمين ـ والله المنجى ـ وسبحان الله ـ الخيرة فيما اختاره الله ـ الله يسلم ـ والله معكم ـ الحمد لله ـ بارك الله فيك ـ بإذن الله ـ بعون الله .

وغير ذلك من لوازم تكرر لفظ الجلالة وترد على اللسان طواعية وعند الملمات ، وحين تغيب عن الإنسان معارفه ومكتسباته ، ولكن يبقى له هذا الوجدان داخله ، يطفر على لسانه فجأة ، وكأنه مانعة الصواعق ، تحميه من السقوط والتردى .

٢ ـ تخضع هذه الرواية فى كثير من مواقفها إلى أشياء خارقة ، وإلى كرامات تند عن العقل البشرى ، لأنها لا تخضع للأسباب والمسببات ، ولا للمقدمات والنتائج ، ولا لغير ذلك من أوليات اعتادها العقل البشرى فى حياته اليومية والعملية .

إن كبير الهنود حين يسمع بنجاة السندباد من مغامراته لا يصدقه ، لأنه يحتكم إلى المقياس العقلى الذى اعتاده ، ويقول له ساخرا :

« شئ يصعب تصديقه ، أما لسانه فعربى ، ولكن سفره أربع سفرات مستجيلة ، ونجاته من الموت أربع مرات ، فى جملة عربية واحدة ، لا يستقيم فى النحو أو فى الصرف كما يقولون فى لغتهم . فضلا عن نجاته من وادى الماس ، الذى لم نعلم أن أحدا سقط فيه ، ونجا من افتراس الأفاعى » (ص ٥٧) .

ويزداد عجبه حين يفتشه ولا يجد معه سلاحاً ، فيتنهد ويقول « هذا أعجب ما فى » قصته ، نعم ، هذا أعجب ما فى القصة بمقياس العقل البشرى ، وبمقياس اللغة التى يضعها البشر ، وتخضع للمعنى وللفهم ، أما بمقياس الحكمة الخفية ، فليس عجبا إن إنسانا لا يملك سلاحاً ، فيتغلب على الأفاعى والقرود الشياطين والقتلة والمجرمين ، ولا تمضى صفحات على هذه الجملة من كبير القوم ، حتى يرسل الله مطرا فيخمد النار التى أعدوها للخلاص منه ، وفى جو طقوس يبتعد عن المسلمات العقلية .

كأننا إزاء قصة ابراهيم عليه السلام تتكرر من جديد ، ولعل هذا يفسر إحالاتى من

قبل إلى حوت يونس ، وصندوق موسى ، والآن إلى نار إبراهيم ، لكى أشير إلى هذا الجنس الأدبى ، الذى يدور تحت عناية الله ، ويخضع لحكمته .

إن فصل « الوصية » ملئ بالمفاجآت وبالأسرار ، فسندباد يكون فقيراً ، وفجأة وعلى غير انتظار يأتيه صوت « قم فالقاضى يطلبك » ، ويتحول فى غمضة عين من فقير إلى غنى ، ويأتيه ثلاثة غرباء فى جو غامض ملئ بالأسرار ، ثم يتركونه بطريقة مثيرة وغامضة أيضا ، بعد أن يتركوا له محارة تصدر أصواتا سحرية ، أدرك منها أنها نداء البحر ، وأن قدره مرتبط بمغامرة أخرى فى جزيرة العشق .

وقد يضيق الناقد التقليدى بهذه المفاجآت والخوارق والأسرار ، ولكن الناقد الذى يتقمص هذا الجنس الأدبى ، يرى أن كل هذا مطلوب ومبرر ، لأنه إزاء جنس لا يخضع للصرامة العقلية ، ويتحرك خلال رؤية حضارية ، تدور تحت عين المطلق ، وتعطى للأسرار والخوارق حيزاً كبيرا فى تسيير الأحداث .

٣ ـ ولعل هذا ما يبرر استخدام كلمة « فجأة » فى مناسبات كثيرة فى الرواية ، يتعب القارئ فى إحصائها [١] . ولكن يكفى أن نتأمل بعض الجمل :

« وفجأة رأيت فى عرض البحر سفينة » (ص ٤٤) .

« وفجأة رأيت من فوق تل مرتفع ذلك الشئ العجيب » (ص ٤٩) .

« داهمنا فجأة جبل شاهق » (ص ٥١) .

« رأيت فجأة شيئا يسقط من حالك » (ص ٥٣) .

وغير ذلك من جمـل تـتوارد بكثرة ، لتشير إلى تلك القوة العليا التى تتدخل فى الوقت المناسب فتنقل الإنسان من حال إلى حال ولتعلمه أن دوام الحال من المحال ، وأن الاعتماد على قدراته الذاتية ، حتى لو كانت فى مثل قدرات عجوز هيمنجواى ، شئ من الغرور ، يدل على الجهل وقلة الخبرة . إن موسى عليه السلام خطب يوما فى بنى إسرائيل بأنه أعلم الناس ، فأعطاه العبد الصالح درسا قاسيا ، وخلال تجارب لخصها فى النهاية بأن علمه لا ينقص من علم الله إلا مقدار ما ينقص حسو العصفور من هذا البحر الشاسع .

---

(١) انظـر مثـلا الصفحـات : ٤٤ ـ ٤٩ـ ٥٠ ـ ٥١ ـ ٥٣ ـ ٦٥ ـ ٧١ ـ ١٠٧ ـ ١٠٩ ـ ١١٢ ـ ١٢٣ ـ ١٣٤ ـ ١٣٥ .

إن ألفريد فرج لم يخضع عنصر « فجأة »للتفسير العلمى ، كما أخضعها نجيب محفوظ حين فسرّها بقانون الوراثة فى روايته « الحرافيش » ، أو كما يراها بعض الأدباء من أصحاب الرواية التقليدية نوعا من الجنون أو الاختلاط أو المرض كما نرى فى الشيخ سيد العبيط ، أو الشيخ جمعه ، أو عم متولى ، أو غير ذلك من نماذج أولع بها محمود تيمور ، وفسر سلوكها الغريب بالاختلاط والمرض والجنون .

إن عنصر المفاجأة عند ألفريد فرج له ما يبرره من واقع الجنس الأدبى ، الذى جاءت روايته على سياقه ،وهو جنس يخضع المفاجأة لمنطق يتجاوز المنطق البشرى ، قد تكون مفاجأة بالمقاييس العقلية المتداولة ، ولكنها بمقياس الحكمة الإلهية ليست مفاجأة ، لأنها تخضع لرؤية شاملة ، تلغى الحدود بين الماضى والحاضر والمستقبل ، ولا تقف عند لحظة آنية ، « إن يوما عند ربك كألف سنة مما تعدون » ، لأن المقاييس تختلف ، ولابد أن تؤدى إلى اختلاف النتائج ، فما تظنونه الآن شرا هو فى علم الله خيرا ، وإن مع العسر يسرا .

إن كلمة « فجأة » ترد بكثرة خلال صفحات الرواية ، ولا يعادلها فى ذلك إلا ورود كلمة « الله » كما رأينا عند استعراض اللوازم الدينية ، التى ترد على لسان السندباد عند الأزمات، ومن هنا ينبغى أن نفهم عنصر المفاجأة فى مقابل العنصر الآخر الذى يمثله لفظ الجلالة . فعنصر المفاجأة . هنا يقابله عنصر القوة العليا ، فتحيلها إلى شئ مبرر ، وتخضعها إلى كلمة تتجاوز المنطق البشرى ، المحصور فى اللحظة الآنية .

٤ ـ إن عنصر المفاجأة فى هذه الرواية لا يحمل معنى بدائيا ، يشير إلى انعدام المنطق ، وانحدار القيم العقلية ، بل إنه يشير إلى معنى فوق المنطق والعقل ، ويتصل بالحكمة الإلهية .

ومن هنا نرى أن ألفريد يجعل هذا العنصر أرقى من الخرافة من ناحية ، وأرقى من التفكير المادى من ناحية أخرى .

الخرافة ترتبط بالبدائية ، وتمثل الحد الأدنى فى سلم التطور البشرى . لأنها لا تخضع لضابط ، سواء كان هذا الضابط مستمدا من العقل البشرى ، أو مما هو وراء العقل البشرى .

وكاد السندباد يذهب ضحية الخرافة فى إحدى رحلاته ، فالمطر قد شح فى بلاد الهند ، وكان من طقوسهم أن يأخذوا فألهم على أول غريب يدخل المدينة « إن أمطرت

السماء بعد الصلاة أكرموه ، وإن لم تمطر قصوا رقبته » ، وكان الغريب هذه المرة هو السندباد ، الذى ضاق بهذه الخرافة لأنها تمثل الجهل والتخلف ، وصاح محنقا : « اللهم اهلك هذه البلاد بالظمأ ، حتى يقتل كبيرهم صغيرهم ، ويفتك صغيرهم بكبيرهم . اللهم اقتلهم بغبائهم إن لم يفتك بهم ظمأهم ، فإن قتلهم الناس الأبرياء بخرافات الفال والتطير ، شر لا تعرفه قردة الغابات ، ولا يستحقون معه الحياة » . (ص ٦٣) ولكن القوة العليا تتدخل فى الوقت المناسب ، وتنقذه بشئ يشبه الكرامة .

وفى رحلة أخرى إلى بلاد الهند ، يدور بين السندباد وملك الجزيرة حوار يكشف عن عقليتين ، العقلية الأولى يمثلها الملك الذى لا يؤمن إلا بما يرى ويسمع ، ومع ذلك يظن أنه يعرف كل شئ . والعقلية الأخرى يمثلها السندباد ، الذى يؤمن بالغيبيات التى هى وراء السمع والبصر .

ويبدو خلال هذا الحوار أن السندباد يمثل درجة أعلى فى سلم التطور الحضارى ، فالملك ضيق الأفق ، وجزيرته غير متطورة، ويحتويه السندباد من موقفه الحضارى ، ويبهره بمنتوجاته الصناعية ، وبقدراته على الحكايات ورواية الغرائب ، مما يجعل ابنة الملك تقول لأبيها : « أبقه يا أبى ، أبقه فى بلادنا ، ليحكى لنا مزيدا من أخبار مالم نر وما لم نسمع به » (ص ١٥١) .

إن كل هذا يعنى أن ألفريد منحاز لرؤية حضارته ، التى تقوم على الإيمان بالغيب ، ويرى ذلك تطورا فى درجة السلم الحضارى ، تفوق التفكير الخرافى كصورة بدائية متخلفة ، وتفوق التفكير المادى كصورة قاصرة غبية ، وبهذا يبدو السندباد عقب التجربتين مميزا ، فبعد سقوط المطر فى التجربة الأولى يكرمه القوم ، ويتباركون به . وهو فى التجربة الثانية يتحول إلى معلم ، ينقل شعب الجزيرة إلى حياة التحضر والرفاهية .

- ٦ -

الشكـــل :

المضمون فى هذه الرواية يخلق شكله ، والشكل يخلق مضمونه ، ويتناغم الاثنان فى بنية واحد كالكائن الحى .

كتب الحكيم روايته « أشعب » وغلب جانب الشكل ، فجاءت تقليدا أمينا لمقامات الحريرى، يخلو من الروح ، وتشبه « الأرابيسك » فى أضرحة الأولياء ، لا يبعث الحياة فيه أدخنة البخور ، ولا دعوات المريدين .

وأعاد نجيب محفوظ أحداث الليالى ، وعكس أجواءها المبهرة ، ولكن فى شكل يزيد من حدة الصراع ، ويغرق فى الرموز ، ويشعل التوتر ، ويحمّل الحوار الكثير من الدلالات الفلسفية ، فجاءت روايته أشبه بلعبة التحطيب يؤديها الراقصون على صخب الديسكو .

أما رواية ألفريد فرج فإن مضمونها يخلق شكلها ، وشكلها يخلق مضمونها ، ويندغم الاثنان فى بنية واحدة ، فجاءت جميلة ، متسقة الملامح ، تثير الحاسة الجميلة ، وترضى اللذة العقلية ، وكأنها عروسة المولد ملفوفة فى قصب من ذهب .

٦ ــ ١

تقرأ سندباد فرج فكأنك تقرأ سندباد الليالى ، التلقائية نفسها ، والفانتازية نفسها ، وقد أضيف إليهما صنعة فنان معاصر . يستخدم خبرته وثقافته فى خلق جو من الحركة يتميز بالإبهار الفنى ، والتحليق فى عالم الأساطير والخيال ، ويتحول فيه المؤلف إلى مخرج ماهر . ينتقل من الصين ، إلى الهند ، إلى عالم البحار ، إلى عالم الغابة ، إلى عالم المتوحشين ، إلى جزيرة القرود ، وكأننا إزاء فيلم مثير من الرسوم المتحركة ، يرضى الكبار قبل الصغار ، لأنه يخاطب جانب الطفولة عند الجميع ، فقد كان السندباد يحمل داخله براءة الطفولة ، التى ظلت كامنة ، لم تفسدها التجارب المريرة ، ولا تنكر الأصدقاء ، أو كما قال عنه شيخه : « ما زالت براءة الصبا فى قلب هذا الولد بعد كل ما عاناه ، فما أعجب ذلك » (ص ١٠٠) .

يبدو المؤلف فى تلك الرواية طفوليا تلقائيا ، ولكن عن خبرة وحنكة، فهو يعرف كيف يسكب قطراته : متى وأين ولمن . يرضى فى الكبير فضوله ، ويرضى فى الصغير براءته ، فتتعانق المعرفة مع البراءة ، كما تعانق من قبل المضمون مع الشكل .

٦ ــ ٢

الحركة فى رواية فرج ليست للبهجة ، وليست هى أشبه بالرسوم المتحركة إلا فى المظهر فقط ، لأن وراءها نغمة قدرية ، ويبدو السندباد خلال الرواية كأنه معلق بين أصبعين من أصابع الرحمن ، يقلبهما أنى شاء ، إنه مشدود وإلى تلك القوة الخفية ، تحركه النداءات والأسرار ، يبدو ملسوعا قلقا ، ولكن دون أن يصل إل حد التوتر والسخط ، فهو قلق محكوم بالوسطية ، وخلال عنصر التوكل ، الذى يضفى عليه السكينة والرضا بقدره .

إن هذه النغمة القدرية هى نتيجة للقوة العليا ، التى تشكل مصير الإنسان ، ولا

نتركه وحده يعتمد على قدراته الذاتية ، وقد فصلنا ذلك من قبل ، ونريد أن نضيف إليه الآن انعكاس هذه الحركة على « الصيغة اللغوية » في أسلوب الرواية ، فجاءت جملها قصيرة ، لاهثة ، مليئة بمفردات المفاجأة من مثل : فجأة ، ومفاجيء ، وللوهلة الأولى واقتحم ، وأيضا بأدوات التعجب ، والاستغاثة ، وحروف الاستدراك والإضراب ، من مثل :

« فما أعجب ذلك ! » . (ص ١٠٠)

« ولكن شيئا ما ضربني على وجهي » . (ص ١٢٥)

« فهتفت بصوت مبحوح : النجدة ! » . (ص ١٢٥)

« كنا في سمر وضحك وطرب ، ولكن صيحة ... » . (ص ١٣٢)

« وأخذتني الغشية » . (ص ١٣٤)

« وخطفت قلوبنا المفاجأة » . (ص ١٣٤)

« فإذا الجند أحاطوا بي » . (ص ١٥٥)

« فما رأيت إلا باب القاعة يفتح على مصراعيه ، وتدخل حياة » . (ص ٢٠١)

« فما سمعنا إلا باب القاعة يفتح عنوة ، ويظهر منه الدلال » . (ص ٢٠٣)

« فما راعني إلا رخ هائل يصفق بجناحيه » . (ص ٥٠)

وتتناثر مثل تلك الجمل المليئة بالأدوات المشحونة ، فتجسد عنصر المفاجأة ، وهو عنصر كما ذكرنا يخضع لقوة عليا ، تحركه من أصبع إلى أصبع ، ولكنها ليست قوة غاشمة عابثة ، لأنها ترعى الإنسان الموعود . ، والذي يحمل في داخله قلبا نقيا ، وبراءة مثل براءة الأطفال ، وتلقنه الدرس بحكمة وبقدر ، وتهيئه لدوره المنتظر .

٦ ـ ٣

ألفريد فرج لا يقلد الليالي ولا يستوحيها ، بمعنى أنه لا يعيدها في ثوبها القديم كما يفعل كهنة الماضي ، ولا يؤول لها في رموز فلسفية كما يفعل عباد الغرب ، إنه ، ببساطة ، يخلق لياليه الخاصة .

هو حقا يستخدم مادة من مغامرات السندباد كما روتها شهر زاد . ولكنه بعد أن يدخلها في معمل ، ويضيف إليها أحداثا من صنعه ، من نفس العينة ، وبنفس المقدار ، ويمزج الجميع في هيئة جديدة ، هي سندباد فرج ، ينطلق من القديم ، ويختلف عنه ، ولكن لا يعارضه ، فالروح واحدة ، والثوب الخارجي واحد .

إن فصل « قسمة الكنز » ، مثلا ، ينطلق من مادة المغامرة التى قام بها السندباد فى ليالـى شهرزاد نحو جبل المغناطيس ، ولكنه يضيف إليها مغامرات الرفاق بعد أن نجوا ، ووصلوا إلى الشاطئ ، ووجدوا الأموال والكنوز ، التى تركها أصحابها ، ولكن المغامرات الجـديدة لا تختلف فـى نكهتهـا عـن المغامـرات القديمة ، نفس الأهـوال ، ونفس « الفانتازية » ، ونفس التلقائية ، حتى العبرة فى النهاية يستخلصها بنفس الطريقة ، ولا يخرج عن رؤية حضارته ، التى تزهد فى المال وتنفر من الجشع :

« ها أنا أسبح فى النهر فوق كنوز قارون ، ولا أملك نفسى التى تجيش بالقشعريرة ، وأنا أتذكركم رجلا فقـد حياتـه فـوق هذا الكنـز ، وكم من الأصدقاء والرفاق والأبنـاء والأرامل ، يبكون اليوم رجالا ماتوا هنا ، وهم لا يعرفون تفاهة السبب الذى قتل به أحبابهم » (ص ١٤٦) .

٦ ـ ٤

وقصة « حياة » مختلقة من أولها إلى آخرها ، ولكنها مع ذلك ليست مختلقة ، لأنها تخضع لمنطق الليالى فى ثوبها القديم ، فحياة مثل هند ودعد وسلامه وغيرهن مما تزخر بهن الكتب القديمة من أمثال مصارع العشاق وتزيين الأسواق . ولكن ألفريد فرج يدمجها فى نسيج الرواية ، فلا تحس أنها مختلقة أو مصنوعة .

إنها تخضع لمنطق الرواية ، وتقف عند حدود قصص الحب ، وما تثيره من مشاعر أو انفعالات ، قد تكون غيرة أو هوى ، ولكنها على أى حال لا يخرج بها المؤلف عن مجـال هذا الوجود الأدمى ، إلى مجال الفلسفة والرمز ، وحين يحس المؤلف فى فصل « عودة حياة » أنه يقترب بها إلى عتبات الرومانتيكية ، وأنه يرمز بها إلى العاطفة التى تتغلب على العقل ، فإنه يفر من ذلك بسرعة ، ويعود إلى لياليه وغنائه وشعره ، وإلى أحضان حبيبته ، وابنه الذى بشر به الساعة ، ويعتبره هديته الغالية .

ليست قصة حياة مثل قصص الحب الأخرى ، فى الرواية التاريخية . التى تستبد بالساحـة ، وتصـرف القارئ عن الأحداث التاريخية ، وتغرقه فى جو من الرومانسية والمتعـة ، وقـد يصـل بها الأمر ، كما هو الحـال مع جورجى زيدان ، إلى تشويه التاريخ ، وتحويل الأبطال إلى دمية فى يد النساء ، على نحو ما فصلنا من قبل فى فصل « تغريب التراث » . إنها قصة من داخل البيت ، ومندمجة مع السياق العام .

وما قلته عن قصة حياة ، أو عن جبل المغناطيس ، يمكن أن أقوله عن كل فصول الرواية وأحداثها . مغامرات مصنوعة لا تختلف فى روحها عن مغامرات السندباد كما ترويها شهر زاد ،نفس الإبهار ، والأحداث ، والحوار ، والنكهة ، وسائر الظلال . إنها رواية منتمية ، تأتى من داخل البيت ، وكل ما فيها مصنوع من البيئة المحلية ، الأخشاب والمادة والتراب والطين ، حتى البنائين والفعلة ، وتكون النتيجة بيتا من واقع البيئة ، يحس الإنسان بأنه من صنعه ، وبأنه من سكانه ، ويتحرك على راحته ، وتربطه ألفة بهذا البيت ، فلا توجد المدفأة الانجليزية ، ولا الستائر الغامقة ، ولا المدخنة ، ولا بيت الكلاب والخنازير ، ولا تكييف الهواء ، فكل شئ يتفاعل مع الطبيعة حوله ، والبناء يستغل حركة الرياح حوله ، وانكسار الضوء ، وحركة الظلال ، وملاقف الهواء ، فى تشييد بيت يندمج فى البيئة ، ويتبادل معها الدفء والظل والحنان .

إن سياق الجنس الأدبى يفرض مقتضياته على بنية الرواية ، وينعكس فى مظاهر عديدة تتخلل الرواية ، ويمكن أن نضرب المثال بثلاثة مظاهر هى :ـ

الأول : صورة خارجية لمنهج التأليف الأدبى كما ارتضاه القدماء ، وهو منهج شرحناه فى فصل الأدب من الكتاب الثانى ، وطبقناه على المقامات فى فصل « الشكل الأصيل » من الكتاب الرابع .

الرواية تعتمد على الراوى ، وتميل إلى السرد ، وتستخدم ضمير المتكلم كما كان يفعل سندباد شهر زاد ، وهى تتنقل من الجد إلى الهزل ، ومن الحكمة إلى الغناء ، فبجانب الحس الدينى الذى يمثله فصل « الوصية » ، نجد الشعر والغناء كما فى فصل « جوهرة » .

إن القدماء تعمدوا هذا المنهج ، ونصوا عليه فى المقدمة ، أو فيما يسمونه « خطبة الكتاب » ، بقصد دفع الملل عن القارئ ، أو بقصد ما يسمونه « الإحماض » وهو أن تنتقل البعير من عشب إلى عشب ، وكذلك القارئ يتنقل فى هذه الرواية ، وهو يحس بالتجدد والنشاط ، فضلا عن أنها تثير متعة الحواس ، دون إسراف فى الجوانب العقلية أو التحليلات النفسية ، وكأن القارئ يلتهم قطعة من الفالوذينج حلوة المذاق .

الثانى : يتمثل فى توظيف الشعر ، فقد كان القدماء يستخدمون الشعر فى حكاياتهم القصصية ، يرضون الذوق العربى ، ويستخدمون إمكاناته فى مواقف أدبية ،

سبق أن شرحتها بالتفصيل فى كتاب « قصص العشاق النثرية » .

ولم يقف ألفريد عند حد استخدام النصوص الشعرية كشواهد أدبية ، بل وظفها بطريقة تلقائية ، فتأتى ملتبسة بالسياق ، وكأنها أُلفت من أجله ، أو ألف هو من أجلها .

فى الفصل الأول يمر السندباد بحالتين مختلفتين ، ولكنهما متجاورتين كعادة ألفريد فى النظر إلى الوجهين يكمل أحدهما الآخر ، كما يكمل وجها العملة الواحدة أحدهما الآخر . يكون السندباد فى الحالة الأولى سعيداً يغنى ويخرج مع أصدقائه ، وفجأة ينقلنا المؤلف إلى الحالة الثانية وقد أصبح السندباد فقيرا لا يملك طعام يومه .

ويأتى الشعر فيصاحب كل حالة ، ويلتبس مع كل موقف ، ونستمع إلى جوهرة وهى تغنى فى الحالة الأولى :

ما كنت إلا حلما رأته عينى فى الوسن
يا سمح الفعل ويا أحسن من كل حسن

ثم نستمع إليها وهى تغنى فى الحالة الثانية :

سلم الأمر للقضا فهو للنفس أنفع
كل ما راح وانقضى ليس بالحزن يرجع [1]

والشعر فى كلتا الحالتين يأتى ملتبسا بموقفه ، لا نفور ولا تكلف ، ويحقق وظيفته الفنية، فهو يدفع المستمعين فى الحالة الأولى إلى الخروج عن وقارهم ، فيلقون العمائم ويصيحون ويرقصون ، وكأننا فى مجالس السمر والمتعة التى وصفها لنا أبو الفرج فى أغانيه ، وهو فى الحالة الثانية يدفع شهر زاد إلى التأسى والرضا بالقضاء والقدر ، وهكذا الشعر فى كل فصول الرواية يأتى فى موضعه ومناسبا لروح الرواية حتى فى بحوره وتجزيئاته ، مما يجعل ألفريد فى هذا الجانب فريدا بين كتاب عصره .

الثالث : عدم الإيغال ، فالمؤلف يقف عند الطبقة الخارجية ، ولا يوغل إلى ما تحتها . فلا يسرف فى صراع ولا فى رمز ، ولا يجهد قارئه فى تحليلات نفسية وتشقيقات ذهنية ، فكل شئ يقدم نفسه بسهولة ، ويعرض ذاته كالغانية اللعوب ، ولكنها غانية ليست مبتذلة ولا من بنات الهوى ، إنها صورة من جوهرة أو حياة ، تقرض الشعر ، وتجيد الغناء ، وتعرف متى تقول ، ومتى تكف .

إن كل ما فى الرواية يتناسب مع سياقها كجنس أدبى ، يقوم على الخفة ، وهى

خفة لا تعني السطحية فهذا مرفوض فى عالم الأدب ، ولكنها خفة بمعنى الظرف والسهولة ، كقطعة الشيكولاتة تذوب على اللسان دون جهد ، ولن نستطيع أن نتابع انعكاسات هذه الخفة على جوانب الرواية ، ولكن يكفى من باب المثل ، أن نقف عند جنبين ، أحدهما يتعلق بجانب الدلالة ، والآخر يتعلق بالعناصر الفنية .

فالدلالة فى هذه الرواية لا توغل فى تساؤلات عن عناصر الكون ، ولا فى جدل فلسفى عن البيضة والدجاجة ، انها سهلة تتصف بالحكمة العملية ، التى يستخلصها السندباد من واقع تجاربه ، وتتمشى مع عنصر الحكمة فى التراث القصصى ، الذى لا يوغل فى التجريديات ولكن يستخلص عناصره من مادة الحياة ، والخيال فيها يمتزج مع الواقع ، فى وسطية سبق أن شرحناها ونحن نتحدث عن « مفهوم اللذة » فى فصل « الأدب » ، وقلنا إنه مفهوم يبدأ من الحس ليصل إلى المطلق ، دون أن يغلب أحدهما على الآخر ، فلو غلب جانب الحس لكان من أهل المادة ، ولو غلب جانب المطلق لكان من أهل التصوف من أصحاب وحدة الوجود ، وكلاهما يمثل إيغالاً تضيق به الوسطية ، التى تعكس تركيبة الإنسان العربى .

إن للمؤلف حاسته الفنية فى التهرب من القضايا الميتافزيقية ، لأنه يعى جيدا أن هذا لا يتناسب مع مقتضيات روايته ، فالسندباد فى فصل « الحياة بعد الموت » ، يدفن حيا مع زوجه التى ماتت ، كما هى عادة أهل الهند ، ويتحول فى مقبرته إلى وحش ، يسطو على الأموات ، ويقتل وينهب ، ويصيبه شئ من التساؤل ، ينهى به هذا الفصل ويقول :

« إنى لم أكن فى حياتى أبدا غير هذا الشحاذ السراق الرث الفظ المتوحش المسكين ، أحمل جواهرى على كتفى ، وأطلب حياتى من الموت ، وزادى من الجوع ، ومائى من الظمأ ، وسعادتى من الشقاء ، والعدل من الظالمين ، كمن يطلب الماء والزرع من الصخر الصلد » .

يكاد السندباد هنا يلج إلى عالم الفلسفة ، ويدخل فى التساؤلات العبثية ، ويعترض على سنة الله ، وتكاد الرواية تخرج بذلك عن سياقها المعهود ، ولكن المؤلف بحاسته الفنية يتدخل ، فيوقف هذا الفصل عند تلك الأسطر المعدودة ، ويكف عن التساؤلات ، ويأتى الفصل الذى يليه « قطرة ماء » ـ وللعنوان دلالته ـ فيعاقب السندباد على وحشيته ، بل وربما أيضا على فلسفته وتساؤلاته ، فيتوه فى

الصحراء ، ولا تنفعه كل أمواله من أجل قطرة ماء .

وقلنا إن للعنوان دلالته ، إشارة إلى أن الحكمة منتزعة من رؤية الحضارة العربية الإسلامية ، وهى رؤية تحذر من الجشع والتكالب على المادة ، وتدعو إلى القناعة والتواضع والرضا ، فكل ما فى الدنيا من جواهر ومتاع ، حد السندباد فى الحصول عليه ، لا يساوى قطرة ماء ، وهذا هو الدرس الذى تعلمه موسى من العبد الصالح ، فحين اغتر موسى بعلمه أخبره العبد الصالح بأن كل ما حصله لا يساوى قطرة ماء يحسوها هذا العصفور من المحيط الواسع ، وهكذا يفر المؤلف بسرعة من منطقة التفلسف ، ويعيد بطله بعد تجربة مريرة ، إلى حياة الرضا والقناعة . التى تهدف إليها الرواية ، عبر تجارب ومغامرات ، تنتهى بالبطل إلى أن يتعلم الدرس .

أما العناصر الفنية فإن كل شئ فى الرواية يتم بخفة ، سواء فى تصوير الشخصية ، أو رسم الصراع ، أو توظيف الحوار ، يظلل كل ذلك لغة سهلة ، كأنها لغة الحكايات الشعبية ، التى يحكيها الراوى على المقاهى .

إن الحوار مثلا يأتى امتداداً طبيعيا للموقف الذى تعيشه الشخصيات ، لا ظلال مفروضة للمؤلف ، ولا إسقاطات معاصرة ، ولا رموز فلسفية ، إن الحوار فى ليالى نجيب محفوظ يختلف عن ذلك ، فهو حوار من مؤلف يسيطر على الرواية ، ويفرض ظلاله على لغتها وإيحاءاتها الرمزية ، أما هنا فإن الجنس الأدبى هو الذى ينطق ، ويتكلم بلغته ، ويعكس دلالاته ، وكدت أذكر فى هذا الصدد عبارة « موت المؤلف » التى يلهج بها نقاد الحداثة ، ولكننى أمسكت ، حتى لا أفرض على هذا الجنس التلقائى الساذج ، الكثير من المصطلحات ، وخاصة إذا كانت جارحة وكأننا فى حلبة صراع ، ولابد من موت منافس من أجل منافس آخر .

- ٧ -

وبعد ...

فلكل مذهب حى أدبه ، الذى يعكس رؤاه فى مواقف حية .

وللتاريخ شواهده الدالة على ذلك ، سواء فى القديم أو فى الحديث .

كان للفلاسفة المسلمين أدبهم ، الذى يتمثل فى قصة « حى بن يقظان » وغيرها مما يعكس فلسفتهم ، ويكشف عن مصادرها .

وكان للمتصوفة المسلمين أدبهم الذى يتمثل فى « شطحات الصوفية » وغيرها مما يعكس موقفهم من العلاقة بين عالم الأمر وعالم الخلق ، ويكشف عن مصادرهم أيضا .

كذلك كانت لأهل السنة والوسط أدبهم ، الذى يتمثل فى الأدعية المأثورة ، أو ما يسمونه « رقائق العبّاد » لأنها تعكس مواقف الخشية فى علاقة الإنسان بربه .

وشيء فى هذا يمكن أن نقوله عن المذاهب السياسية والفكرية والأدبية فى العصر الحديث .

فالرأسمالية تمثلت فى الواقعية النقدية ، التى تعكس الحرية الفردية ، وتلقى بظلالها على المسرح والرواية والشعر وغير ذلك من الظواهر الأدبية والفنية .

والماركسية تمثلت فى الواقعية الاشتراكية ، التى تفسح المجال للجماهير ، وتفرض ديكتاتورية الطبقة العاملة ، وقد عكست رؤاها فى ظواهر فنية وأدبية .

وللوجودية أدبها الذى تمثل فى مسرح سارتر بنوع خاص ، وخلال مواقف حية متوترة ، يصنع منها الإنسان نفسه بنفسه دون سند خارجى إلا من نفسه .

ولو سئلت بعد ذلك كله ، وما هو أدب الوسطية المعاصرة ؟! لأجبت بلا تردد ، إنه يتمثل فى رواية « أيام وليالى السندباد » لألفريد فرج .

مع فارق جوهرى يعكس وضعية الوسطية المعاصرة ، فالأمثلة السابقة ، سواء فى القديم أو فى الحديث ، تمثل تيارا يمتد إلى نماذج كثيرة ، وينعكس فى ظواهر عديدة . أما الوسطية كرؤية حضارية معاصرة ، فهى تتمثل فى نموذج أو فى بضعة نماذج ، مما يعكس وضعية الوسطية المعاصرة كما قلت ، فهى لا تزال تتحسس طريقها ، وتبحث عن خصوصيتها ، ومن هنا كان عنوان الكتاب الثالث « نحو وسطية معاصرة » ، وكان عنوان الكتاب الرابع « نحو رواية عربية » .

ويوم أن تتحول هذه الأمثلة المعدودة إلى تيار ، حينئذ تكون الوسطية قد عرفت طريقها ، وفرضت وجودها ، وتمثلت فى تيار أدبى ، يعكس خصائصها فى شكلها الذى تريد ، وحينئذ يتغير عنوان الكتاب الثالث إلى « الوسطية المعاصرة » ، وعنوان الكتاب الرابع إلى « الرواية العربية » .

ولو سئلت حينئذ بعد ذلك كله ، ومن هو رائد الرواية الوسطية فى أدبنا المعاصر ؟! . لأجبت بلا تردد أيضا : إنه ألفريد فرج .

يحيى الطاهر
وملحمة القدر

ـ ١ ـ

الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة .

ذلكم هو عنوان رواية ليحيى الطاهر ، وهو عنوان يمكن أن يكون مدخلا لقراءة رواياته .

فالأعمال الروائية ليحيى الطاهر تبدو من نوع الرواية التقليدية ، التى ترسم الشخصيات ، وتحاكى الواقع ، وتصور المواقف ، وتتحرك فى خط تطورى نحو نهاية تتحكم فى سير الأحداث ، وانتقاء الواقع .

ولكن هذا فى الظاهر فقط ، فيحيى الطاهر يتمرد على « الحقائق القديمة » ، ولا يكتب رواية تقليدية كجيل الرواد ، ولا يرسم شخصيات ذات أبعاد نفسية ومادية ، ولا يهدف فى رواياة إلى التعليق على أحداث الواقع ، كما كان يفعل محمود طاهر لاشين ومحمود تيمور .

إنه يتخذ من مادة الواقع منطلقا لشئ آخر جديد ومثير للدهشة ، إن ما عنده من شخصيات أو أحداث ، أوغير ذلك مما يحاكى به الواقع فى ظاهر الأمر ، هو فى حقيقته مجرد أرضية ، ينطلق منها المؤلف نحو أمر آخر .

من الخطأ أن نقف عند ظاهر روايته « الطوق والأسورة » ، ونراها تصويرا للفلاحين فى صعيد مصر ، وعرضا لمشكلاتهم وهمومهم ، كما هو الحال فى رواية « زينب » ، أو فى رواية « الأرض » .

ومن الخطأ أيضا أن نقف عند ظاهر رواياته « حكايات للأمير حتى ينام » ، ونتوهم أنها إسقاط لمشكلات معاصرة ، كمشكلة الفتاة الصغيرة التى تتزوج غنيا من أجل ماله ، كما فى « حكاية الريفية » ، أو « حكاية أم دليلة وطاهية الموت » ، أو كمشكلة الصعيدى الساذج كما فى « حكاية الصعيدى الذى هده التعب فنام تحت حائط الجامع القديم » ـ من الخطأ أن نقف عند ظاهر هذه الرواية ، ونراها امتداداً لقصص محمود طاهر لاشين ، التى تستعرض مشكلات بيت الطاعة ، وإهمال الزوجة ، وشرب الخمر ،

وسوء تربية الأولاد ، وغير ذلك من موضوعات شغلت جيل الرواد .

لو أننا وقفنا عند حد الظاهر ، لما تبينا الإضافة الحقيقية ليحيى الطاهر ، ولما وجدناه يختلف عن جيل الرواد ، ولما عقدنا له فصلا خاصا فى كتاب يهتم بالإضافات الأصلية فى مسيرة الرواية العربية .

منذ الوهلة الأولى ، ومنذ متابعة العناوين ، ندرك أن هناك اختلافا جذريا بين جيل الرواد ويحيى الطاهر . فالرواد يقفون عند زينب ، ويتابعون تطورها المادى والنفسى ، ويرصدون مشكلاتها حتى النهاية . أو يقفون عند « الأرض » كشىء غال يحرص الفلاحون على ملكيته ويتقاتلون من أجله . أو يقفون عند « بيت الطاعة » و « وتعدد الزوجات » كما تقول بذلك عناوين قصص لمحمود طاهر لاشين . أو يقفون عند شخصيات غريبة مثل « الشيخ سيد العبيط » و « الشيخ جمعة » و « الحاج شلبى » ، كما توحى بذلك عناوين لمحمود تيمور .يقف الرواد عند أمثال هذه الشخصيات ، ويجدون فى الكشف عن أبعادها المادية والنفسية ، ويتخفون وراءها للتعليق على الواقع. ويحاولون أن يجعلوها صورة من الطبيعة، التى يتخذونها نموذجا ، لا يتحركون ولو قيد أنملة عن أبعادها .

يقف الرواد عند هذا الحد ثم يكفون .

ولكن يحيى الطاهر ينتقى بعض هذه العناصر ، ثم يحركها نحو شىء آخر ، جديد ومثير للدهشة .

وهـذا الشىء الجديد لا يجعله دون الواقع يحاكيه ، ويتخذه نموذجا يتعبد فى محرابه ، بل يعطيه جرأة على الواقع ، ينتهك أبعاده ، ويحيله إلى « قماشة » ينطلق منها ويرسم عليها بريشته الخاصة .

ومن هنا اختلفت وسائله عن وسائل الرواية التقليدية ، فإذا كانت الرواية التقليدية أمينة على الواقع ، تحاول أن تكون منطقية مع لغته ، فلا يبدو الحدث فيها فجائيا ، أو مقتطعا ، أو مبالغا فيه ، أو غير ذلك مما يخرج بالرواية عن مقتضيات العقل والمنطق ــ إذا كانت الرواية التقليدية كذلك ، فإن يحيى الطاهر يمكن أن يكون فجائيا ، أو يأتى بحدث مبالغ فيه ، أو يخرج عن المنطق ، أو يقطع سير الرواية لينتقل إلى شىء مختلف .

وإذا كان المؤلف فى الرواية التقليدية ، يحاول أن يتخفى وراء ستار ، ويجعل الرواية

تتحرك من داخلها وبمنطق أحداثها ، فإن يحيى الطاهر ، يظهر دوره فى تسيير الرواية ، ويطل فى حالات كثيرة متحديا وصارخا ، ومستخدما ضمير المتكلم ، ويحس القارئ بأن المؤلف يعلق ويصرح ، وأحيانا يزعق ويخرج لسانه . ولكن الرواية رغم هذا لا تخرج عن إطارها الفنى ، ولا تهبط إلى أرض المقالة أو السرد ، لأن يحيى الطاهر لا يكتب بمنطق القصة التقليدية ، ولا يحرص على مصطلحاتها ، إنه يتجاوز ذلك كله ، ليكتب رواية تعتمد على الحقائق القديمة ، ولكنها تثير الدهشة ، وتخلق لها مصطلحها الخاص .

- ٢ -

لا زلنا حتى الآن ندور حولها استكشاف الشئ الجديد عند يحيى الطاهر ، وإذا قلنا إنه يختلف عن الرواد فى بنية الرواية ، وإن اتفق معهم فى الظاهر ، فإن هذا وحده لا يكفى ، ولابد من الاقتراب كثيرا من تحليل بنية روايته ، للوقوع على خصوصيته .

وربما استطاع عنوان روايتيه « الطوق والأسورة » و« حكايات للأمير حتى ينام » ، أن يقربنا كثيرا من جوهر تجربته . مسرح الرواية الأولى هو صعيد مصر ، ولم يكن عنوانها زينب أو الأرض ، ولم تلتمس شخصية تثير الغرابة أو الطرافة ، ولم تسجل كعالم اجتماع مشكلات الصعيد ، فإن يحيى الطاهر قد تجاوز ذلك كله ، نحو عنوان يقوم كشئ متعالٍ ، يفرض سطوته على جميع أحداث الرواية ، إنه عنوان « الطوق والأسورة » ، ذلك العنوان الذى لا يشير إلى شخصية ، ولا يمثل مشكلة اجتماعية ، ولكنه يلقى بثقله على كل منحنيات الرواية ، ويحولها من رواية شخصيات ومواقف ، إلى رواية أدوات تسيرها قوة عليا ، إنها مسيرة من خلال قيد هو الطوق والأسورة ، وهذا القيد هو بطل الرواية ، فليس البطل هو حزينة ، أو نبوية ، أو بخيت البشارى ، ولكن البطل هو ذلك القدر الذى يلقى بظله على كل الشخصيات ، فلا تستطيع منه افلاتا ، وهو قدر مسيطر لا يرحم ، يعاقب الطموحين الذين تسول لهم النفس بأن يتجاوزوا وضعيتهم ، ومن هنا فإن الإضافة الأولى ليحيى الطاهر تتمثل فى عنوانه « الطوق والأسورة » ، والتى سميتها فى عنوان هذا المحور بملحمة القدر .

أما الرواية الثانية « حكايات للأمير حتى ينام » ، فهى تمثل الإطار الذى يتحرك خلاله القدر . إن قدر يحيى الطاهر ليس قدرا ميتافزيقيا مغيبا ، ولا هو مجلوب من بلاد برة يسحب معه عبثية الكون وإحباط الوجود ، ولكنه قدر يصوره من خلال حس شعبى مستمد من مواد محلية .

إن حكايات للأمير -حتى ينام ، تبدو أنها تعليق على الواقع المعاصر ، وأحيانا رصد لبعض شخصياته وهمومه ، ولكن ذلك فى الظاهر فقط . أما فى التحليل الأخير فإن الراوى ، خلال ضمير المتكلم ، يدس حكايته أيام الأمير ، ويسير أحداثها بما يخفيه ، ليس البطل هو ذلك الأمير الذى تحمل الرواية اسمه ، وليس الراوى هو مجرد « مهرج » فى قصر الأمير يمتعه ويسليه ، ولكن البطل فى حقيقة الأمر هو ذلك الراوى الذى يقص الحكايات ، وينتقى ما يريد من أحداث ، ويختار العناوين ، ويقفز من حكاية إلى حكاية ، ويستخدم أحيانا عنصر المفاجأة ، ويعلق ويسرد ويورد الحكم ، ويؤطر كل ذلك فى شكل شعبى ، لا ينفصل فيه القدر عن الحس الشعبى ، أو قل هو مخلوق واحد يبدو بوجهين ، كتلك الرسوم الشعبية على الحوائط الريفية .

ذلكم هما الوجهان اللذان يمثلان خصوصيه يحيى الطاهر ، ويحيلان روايته من حقائق قديمة ، إلى شئ جديد ومثير للدهشة، ويمكن من خلالهما تكوين قراءة جديدة لرواياته .

إن القراءة الجديدة للطوق والأسورة ، أو لحكاية الريفية ، أو لحكاية طاهية الموت ، أولحكاية الصعيدى الذى هده التعب ، تتجاوز مفهومها الظاهرى ، ولا تقف كثيرا عند مجرد تصوير البيئة الصعيدية ، أو عند مجرد التعرض لمشكلة الفتاة التى تتزوج من عجوز ، أو مشكلة الصعيدى الساذج . ولكنها تكشف عن بطش القدر الذى يحرك الشخصيات كالدمى ، وخلال إطار شعبى ، يتبنى حركة خفية داخل الرواية ، تزداد حدتهاكلما ازدادت ضربات القدر .إن حكايات مثل : « حكاية الريفية » و « حكاية أم دليلة طاهية الموت » و « حكاية الصعيدى الذى هده التعب » ، قليلة الحدث ، لا يعدو هيكلها الحكائى جملة واحدة ، هى على الترتيب :

- الفتاة الفقيرة والغنى العجوز .
- الصغيرة التى تقتل زوجها العجوز لكى ترثه .
- الصعيدى الساذج فى المدينة الكبيرة .

ولكن هذه الجمل تمثل مجرد الأرضية الخام ، لأن كل حكاية تتحول إلى ملحمة ، تجسد ضربات القدر ، ويروى يحيى الطاهر ملحمته خلال الطقوس الشعبية .

وتلك هى إضافة يحيى الطاهر إلى الموروث الشعبى ، هو لم يقف عنده كمادة

خام ، أو كعارض جميل لأحدث الأزياء ، أو حتى كمحب للتراث الشعبى يقدمه فى لغة أدبية جميلة ، كما كان يفعل زكريا الحجاوى ، وعبد الرحمن الخميسى ، ورشدى صالح ، وفاروق خورشيد ، وعباس خضر . إنه ينقح فى هذا التراث ، ويحيله إلى شئ جديد ، يحمل بصمته ، ويكتسب خصوصية مثيرة للدهشة ، ويصبح فى صيغته الجديدة منتميا إليه أكثر مما هو منتم للجماعة .

إن النظر إلى كل حكاية من حكايات الأمير ، كملحمة ذات إيقاع شعبى ، يفضى إلى مفتاح سرها الذى يفض مغاليقها .

حكاية أم دليلة طاهية الموت ، مثلا ، تستحضر صورة دليلة تلك العجوز الداهية فى سيرة على الزيبق ، ولكن فى صياغتها الجديدة تختلف عنها .

وحكاية الصعيدى الذى هده التعب ، تستحضر صورة معروف الإسكافى ، ولكنها تختلف عنها أيضا فى صياغتها الجديدة .

وهكذا كل حكاية من حكايات الأمير ، تتحول فى صياغتها الجديدة إلى ملحمة مثيرة ، يعارض بها المؤلف ليالى شهر زاد فى مادتها الأصلية .

إن أسلوب الملحمة يلقى بثقله على كل شئ فى الحكاية ، على المفردات والعناوين والصور ، وعلى ما هو أهم من ذلك مما يتمثل فى الإيقاع الملحمى السريع .

فى « حكاية الريفية » ، وتحت عنوان « الحافة » ، يورد يحيى الطاهر هذه الصورة :

« كان من عادة صفية ، فى الليلة التى يكتمل فيها القمر ، أن تركب العربة ، التى يجرها حصانان أبيضان ، بسوطها الحوذى ، بجيبه المسدس الفاتك بالأرواح ، وتنظر من وراء ستائر « الدانتلا المخرمة » .

قد تكون هذه الصورة غير واقعية ، ولكنها مبررة بمنطق الملحمة ، الذى يتجاوز الواقع فى لغة مهولة ، وصورة أقرب إلى الخيال منها إلى الواقع .

وتأتى نهاية هذه الحكاية ، فتعزف على هذا الإيقاع الملحمى ، وتسمح للمبالغة بأن تتجاوز حدها ، حتى فى التعبيرات التى تبدو نافرة على منطق ابن البلد ، ولكنها مبررة بمنطق الملاحم :

« جاء يوم ، ورأى ملاك الموت ، وهو يطوف ، شجرة الحياة ، تحمل فرعين

يابسين متباعدين ، فقصفهما وطوحهما لريح الخريف الأبدية » .

قد تكون جملة « ريح الخريف الأبدية » جملة كبيرة ، لا تتناسب ووضعية الريفية ولا تساير منطق الحكاية الشعبية ، ولكنها مبررة هنا بمنطق الملحمة الشعبية ، التى تحتمل المبالغة ، وتهدف إلى تقديم القدر فى صورته التى تبطش ولا ترحم ، كما لا ترحم ريح الخريف . ذات المنطق الأبدى ، الذى قد ينتظر ولكنه يتربص .

وقد يجد الناقد أيضـا فى هذه الحكاية ، وفيما كتبه يحيـى الطاهـر تحت عنـوان « الثلاثاء » ، قد يجد الكثير من المبالغة فى صوره ، التى يرد بعضها على النحو الآتى :

* يذبح الجزار البقرة .

* يمد الحصان الشريد فمه ، ويأكل من غلة مكومة ، فتنهال على بدنه العصا .

* ويغنى المجنون ! ولع الوابور يا جوده .. القطنة أكلتها الدودة .

ولكن هذه الصور ، ومثلها كثير ،تهدف إلى غاية أبعد من الرصد الواقعى ، وهى تصوير الجو الملحمى العنيف ، ورصد الإيقاعات السريعة .

وحكاية « أم دليلة طاهية الموت » ، تتوالى عناوينها ، على النحو الآتى :

أ ـ وضع القدر على الكانون .

ب ـ القدر فوق نار هادئة .

جـ ـ تحت القدر نار حامية .

د ـ بعد ما ينضج الطبيخ يرفع القدر .

هـ ـ رش الملح والتوابل .

وهى عناوين ليست شكلية ، مثل كثير من العناوين التى يولع بها القصاص من باب المباهاة ، أو من باب التقليد الأعمى . إن كل عنوان يلعب دوره ، ويشير إلى فعل من كيد هذا العجوز تلقنه إلى ابنتها ، وهى عناوين فى الوقت نفسه تنجح من خلال مفرداتها فى تجسيد الجو الملحمى ، الذى هو كالنار أو أشد .

ويبدو الصعيدى فى حكايته ملسوعا ، كأنه يتحرك فوق قيلولة نهار صيفى شديد الحرارة ، إن الجنية تظهر له فى البداية وهو يجرى منها ، ويلجأ إلى حامل البخارى

وحافظ كتاب الله ، ولكن دون جدوى : « كانت اليد الكبيرة ـ يا أميرى ـ قد رسمت له الطريق ، خطين حديديين تجرى فوقهما القطارات ، وأعمدة خشب تشد أسلاك التلغراف » ، ويسير فى طريقه المعلومة ، وتنتقم اليد الكبيرة من أحلامه ، وتلقيه فى نهاية الحكاية طريحاً تحت عمارة كبيرة ، قد ضيع عمره « كما ضيعت بائعة اللبن الحمقاء اللبن » على حد قوله فى السطر الأخير .

ولا يقف الأمر عند كل حكاية على حدة ، فإن يحيى الطاهر ينسج حكاياته تحت هدف عام يسيطر على كل الحكايات ، ويحيلها إلى أجزاء لا تكتفى بعالمها كحكاية مستقلة ، ولكنها تتداخل مع بقية الحكايات .

إن الأمير ماثل فى هذه الحكايات ، يلقى بظله كثيفا على الرغم من أنه لم ينطق حرفا واحدا طيلة الرواية ، هو أمير كقطعة الحديد الصماء ، لا يتطور من حكاية إلى حكايـة كما كان شـهرزاد يتطور ، ولا تتطهر نفسه فى النهاية كما تطهرت نفس شهرزاد .

إن يحيى الطاهر يخلق ملحمة كبيرة من التراث الشعبى ، قطباها الرئيسان : الحاكم ممثلا فى الأمير ، والمحكوم ممثلا فى الراوى .

ان الراوى هو نموذج من هذا الشعب المغلوب على أمره ، إنه ينتهز الفرصة لكى يخاطب الأمير بقوله « يا أميرى » ، فى محاولة من بعيد للكشف عن عاقبة النفخة الكذابة ، والسيطرة الغاشمة ، ولكن الأمير يسترسل فى نومه دون مبالاة ، ودون أن يبادل الراوى كلمة واحدة ، وكأن الراوى جزء من آلة مسخرة لخدمته .

ـ ٣ ـ

أصدر يحيى الطاهر حتى تاريخه ، خمس روايات ، يمكن أن نرتبها حسب تاريخ النشر على النحو الآتى :

١ ـ الطوق والأسورة سنة ١٩٧٥ م.

٢ ـ الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة سنة ١٩٧٧ م .

٣ ـ حكايات للأمير حتى ينام سنة ١٩٧٨م.

٤ ـ تصاوير من التراب والماء والشمس سنة ١٩٨١ م .

٥ – حكاية على لسان كلب سنة ١٩٨٣ م .

وانطلاقا من خصوصية يحيى الطاهر فى تصويره للقدر خلال ملحمة شعبية ، ورصدا لتطوره الفنى ، يمكن أن نقسم رواياته إلى مرحلتين . هما :

١ – مرحلة الطوق والأسورة وملحمية المكان .

٢ – مرحلة حكايات الأمير وملامح الشكل الشعبى .

– ٤ –

كل أسرة حزينة فى رواية « الطوق والأسورة » ، انتهت نهاية حزينة .

بخيت البشارى يتبول على نفسه ، وحزينة تصاب بالعمى ، ومصطفى ، أشد أفراد الأسرة قوة وأكثرهم طموحا ، يصاب بالشلل ، ويجره حمار فوق منحدر ترابى ، أما نبوية ، التى تمثل الجيل الثالث فى هذه الأسرة ، فقد اجتزت رأسها .

وبذلك برهن اسم حزينة على معناه ، وأصبح كاللعنة تتبع الأسرة ، من الجيل الأول وحتى الجيل الثالث .

هى مأساة يمهد لها المؤلف منذ البداية ، ويرصد نتائجها فى النهاية ، ويتابع حركتها بين البداية والنهاية .

منذ البداية ، وفى القسم الأول ، وتحت عنوان « من حكم الليل معلم القرى » ، يورد المؤلف هذه الحكمة :

« نجمة مشتعلة هوت من السماء الزرقاء العالية ، واحترقت قبل أن تبلغ الأرض ، لو مست البشر أو الحيوان أو الزرع أو حتى الجن ، لتحول فى التو إلى رماد » .

وهى أسطر قليلة قد تبدو منبتة الصلة بأحداث الرواية ، ولكنها بمنطق المأساة تلتحم ببنية الرواية ، وتصبح كغراب البين ، يزعق فوق الأطلال ، منذرا بخراب الديار .

وتأتى النهاية فتسجل آثار هذه المأساة ، خلال حديث حزينة إلى نفسها :

« الدمع جف فى المحجرين ، والضوء انطفأ فى العينين منذ زمان ، وها أنت يا حزينة بعد مرور الزمان ، مع الابن المقعد داخل المكان ، رحل الزوج ورحلت البنت ، وهلكت بنت البنت ، وحولك المشفقون والحدادة الشامتة ، ولا ضوء ولا نار بموقد » .

وبين البداية والنهاية تتأرجح مقادير الأسرة ، وكأنهم سمكة فى أنشوطة ، أو لعبة فى كف عقريت ، وتتوالى عناوين الرواية ، فتشير إلى تلك القبضة المحكمة :

« الصبية مضطربة ، والليل رفيق الأفكار » .

« ما قال الحجر ، وما قالت الغجرية » .

« ذلك المجهول » .

« قلب العذراء فى الصندوق » .

« ما يخافه البشر » .

« نهر الحياة لا يتوقف عن الجريان » .

« خير الماكرين » .

« على غير توقع حدث كل هذا » .

« الذى لا يقدر على منعه أحد » .

وغير ذلك من عناوين ، كل عنوان يصبح كالبطاقة تشير إلى ما هو مكتوب على الجبين ،أو كالطوق والأسورة لا سبيل إلى الإفلات منهما .

ويبلغ الكتاب أجله ، وتتم المأساة دورتها ، ويظهر ما هو مسطر فى ظهر الغيب ، ويحل الخراب بالبيت ، وينط ذكر الأرنب فى ساحته بلا رقيب .

٤ ـ ١

هى مأساة ليست من صنع البشر ، ولكنها من صنع المكان .

وبطلها ليس شخصية من أفراد أسرة حزينة، ولكنها بطلها هو ذلك المقهى الصغير القابع بجوار « خوص البوص » ، يجتمع عليه الناس ، ويلوكون سيرة فلان وعلان .

ويحاول مصطفى أن يتحدى ذلك المكان ، وأن يصرخ فى نهاية الرواية فى الصمت والرجال والبيوت والنسوة والصبية والنخيل والحيوان والشجر ، أن يصيح مستخدما ضمير المتكلم « كلكم يعرف من أنا ، كلكم يعرف من أكون » .

ولكنها صرخة المذبوح ، فقد أحكم « الطوق » قبضته ، ويقع مصطفى مهزوما ، وتجره عربة ككومة لحم ، يسحبها حمار ، ويرميها الأطفال بالطوب والحجارة .

وينتصر المكان ، ويسقط البطل وتأتى حكاية « الجنيات الثلاث » فتكون تعبيرا عن روح المكان ، تقول فهيمة لنفسها :

« ثلاث أرامل ، ثلاث شقيقات ، يلبسن الأردية السوداء الطويلة ، التى تغطى الرأس والقدم ، يظهرن فى الظهيرة وقت تكون الشمس وسط السماء ، عين حمراء متوهجة كجهنم ، بينما ظل السائر وتد مدقوق بالأرض ، وتلال القبور تفتح أفواهها ، فتطلع منها ألسنة النار ، ثلاث أرامل ، ثلاث جنيات ، يمسكن بالرحى الكبيرة التى تدور ولا تتوقف قط ، تطحن الكلاب والقطط الضالة ، فتتكسر العظام فى طقطقات عالية ، ويختلط الدم باللحم ، ويطفر الدم من اللحم ساخنا ، يضرب وجه الجنيات ، بينما عينهن تقدح بالشرر ، ووجوههن تطفح بالشهوة الحمراء ، صراخهن المجنون يصل إلى السماء ، ترتج له طبقات الأرض » .

حرصت على أن أسرد هذه الحكاية ، لأصل إلى استنتاج مؤداه : على الرغم من أن المكان هو البطل الحقيقى فى رواية « الطوق والأسورة » ، وعلى الرغم من أن مفهوم المكان عند يحيى الطاهر يمتد ليشمل ما يحويه هذا المكان من أساطير وثقافة على الرغم من كل ذلك ، فإن الأسطورة فى هذه الرواية قصيرة النفس ، قليلة العدد ، إن أسطورة الجنيات الثلاث ربما كانت أكثر الأساطير تفصيلا ، أما بقية الأساطير فهى مجرد إشارة لا تشطح بعيدا ، ولا تفيض فى عالمها الخيالى ، وتأتى متقطعة ، مندمجة مع الواقع المعيش وكأنها جزء منه ، أو كأنها عالم الحقيقة ، يعيشها الإنسان ويقتات عليها ، وتؤثر فى سلوكه وتصرفاته .

وربما كان هذا انعكاسا لروح تلك البيئة ، فهى بيئة فقيرة ، قاسية ، تعيش فى ماديتها المحدودة ، وتتعامل مع الضروريات من أكل وشرب وزواج ، حتى ما ذكره تحت عنوان « أراجيف وأسمار ووقائع أيضا » ، ينتمى إلى عالم الوقائع أكثر مما ينتمى إلى عالم الأراجيف ، فهى بضعة صفحات عن الحياة السياسية ، وعن الروح الوطنية .

ربما كان هذا كما ذكرنا انعكاسا لتلك البيئة الفقيرة ، فى كل شئ حتى فى عالمها الخيالى ، ولعل الأصح هذا ربما كان انعكاسا لتصوير يحيى الطاهر لتلك البيئة ، فلم يؤت ، على الأقل فى تلك الرواية الأولى ، من سعة النظرة ، ما يجعله يتجاوز الواقع المادى ، لقد غرق فيما هو أمامه ، واستهلكته الأحداث ، وعاش فى الذكريات ، ولم يستطع أن يلمح شيئا وراء كل ذلك .

وذكريات يحيى الطاهر عن تلك البيئة مرة ، فإن حديثه عن العم والخال وعن سائر الشخصيات يكشف عن روح قاسية ، تضرب ، وتعنف ، وتشتم ، وتستولى على الأرض ، وتحقد ، وتنتقم . ولم يملك المؤلف من سعة النظرة ، وسعة الخيال ، ما يستطيع به أن يتجاوز ذلك ، أو على الأقل يبرره بالظروف القاسية التى يعيشها هذا الإنسان ، والتى هى وراء مثل هذه التصرفات .

٤ ـ ٢

تحطم بطل « البوسطجى » عند يحيى حقى ، كما تحطم بطل « الطوق والأسورة » عند يحيى الطاهر .

ولكن هناك فرقا فى الرؤية بين الكاتبين ، يعكس البنية الثقافية عند كل كاتب .

تحطم بطل يحيى الطاهر بفعل المكان ، أما بطل يحيى حقى فقد تحطم لأنه لم يفهم المكان .

والفرق بين الموقفين كبير ، ويعكس البنية الثقافية عند كل كاتب .

غرق يحيى الطاهر حتى أذنيه فى الواقع ، فوقع ضحية هذا الواقع ، أما بطل يحيى حقى فهو غريب عن الواقع ، ومنذ البداية يبدو غير منتم ، لم ينشأ فى الريف ، ولم يعش فى الصعيد ، وكان يحس بالوحدة والغرابة ، حين يجد أقرانه يأتون بعد الأجازة الصيفية ، ويتحدثون عن الأهل والجيران ، وعن الأرض والزرع ، أما هو فيبدو غريبا طافيا فوق السطح .

فالخطأ فى بنية البوسطجى ، وليس فى بنية المكان ، هو لم يستطيع أن يحتمل المكان ، فسقط صريعا ، لأن تركيبة النفسى لم يهيئه لذلك منذ البداية ، أما المكان فقد ظل شامخا ، يتمثل فى الطبيعة ، وفى حقول الفول ، وفى مشاعر الناس التى هى كأسلاك التليفون تتشابك ، وإن كان لا يدركها قصير النظر .

وهذه الرؤية عند يحيى حقى جعلته يعى الوجه الآخر للمكان ، والذى خفى عن يحيى الطاهر . فهو ، أى يحيى حقى ، لم يقف عند الوجه القاسى المتجهم وراء قصة الحب التى تدور فى الخفاء ، وتحمل سرها الخطابات ، إن هذه البيوت المقفلة ، وهؤلاء النسوة المتحجبات ، وهؤلاء الرجال الذين لا يتكلمون كثيرا ، يحملون من العواطف الإنسانية ما يتجاوز كل ذلك . مما لم يتنبه إليه يحيى الطاهر ، لأنه اندمج فى واقعه ،

وعاش فى ذكرياته الأليمة ، وقسا قلبه ، فلم يبحث عن الوجه الآخر ، أو حتى عن المبرر وراء الوجه الظاهر .

٤ ـ ٣

وتتدخل هنا خاصية يحيى الطاهر فى تحويل الشئ المألوف إلى شئ مثير ، يبالغ فى تصويره بطريقة ملحمية ، إن روايته « الطوق والأسورة » ، شأن كثير من الروايات الواقعية ، تصور اقليم الصعيد ، وتقف بنوع خاص عند الوجه القاسى ، الذى يبدو كقيلولة النهار ، ولكن يحيى الطاهر يتلاعب فى الخطوط ، ويطيل فى القسمات ، ويبالغ فى حدة الملامح ، حتى يخرج الرواية من صورتها الواقعية . ، إلى صورة ملحمية عاصفة .

وهو بذلك لا يخضع لما يسمونه منطق الرواية ، ويعبرون عنه فى عبارات من مثل « إن الرواية هى التى تسير المؤلف » أو « هى تتخلق من داخلها وتفرض نفسها » أو « منطق الحدث هو الذى يريد » أو « الرواية تسير من داخلها » ، إنه يطيح بكل ذلك ، وتبدو شخصيته واضحة ، فهو يقوم بقفزات فجائية ، وهو الذى يحرك الشخصيات ، ويجمع بين المتناقضات ، وهو بذلك يرغم الرواية على أن تتخفف تدريجيا من تقاليد الرواية الوقعية ، وأن تقترب من الطابع الملحمى ، الذى يبدأ من الواقع ، ولكن لا يقف عنده ليحاكيه بأمانة ، إنه يمكن أن يحوره ، ويتلاعب فى نسبه ومعدلاته ، فيبدو كالرسوم الكاريكاتورية ، التى تبدأ من الشخصية ، ولكن تبالغ فى إظهار قسماتها ، والتركيز على بعض جوانبها ، ويتحول الرسم إلى تعليق على الشخصية ، وإلى نقد موجه من الفنان .

وينعكس هذا الجو الملحمى على لغة الرواية ، وعلى صورها الفنية ، وعلى الكثير من ظواهرها الأدبية .

فمفردات الرواية تبدو وحشية عنيفة تنذر بالمأساة ، وتتآزر من أولها إلى آخرها على تقديم هذا الجو العنيف ، ومن الصعب إحصاء ذلك لشيوعه ، ولكن يكفى أن نعود إلى صفحة واحدة ، وهى صفحة ٣٧٩ ، ونرصد بعض مفرداتها على النحو الآتى :

حمراء ـ جهنم ـ نار ـ طحن ـ تكسر ـ تطقطق ـ الدم ـ ساخن ـ يطفر ـ يضرب ـ يقدح ـ يطفح ـ صراخ ـ ترنح ـ أنياب ـ [illegible] ـ مجنون ـ شرر ـ جنيات ـ ينبح ـ يعوء ـ تنق ـ تدق ـ طحين ـ تك تك ـ يدب ـ حجر ـ يرتعش ـ ساخن ـ موقد ـ الحمى ـ المدكلم ـ فصده ـ موسى ـ محجام ـ أزرق ـ دم ـ يعكر ـ فزعة ـ ساخن ـ موقد .

وتتوالى الصور الفنية فى هذه الرواية فتزيد من حدة الإيقاع الملحمى ، إن المؤلف يبالغ فى إبراز القسمات ، ويخرج عن النسب المعهودة ، ويسرف فى إطالة الخطوط ، فالغجرية تتدلى الحلقان من الأنف والأذنين (ص ٣٤٨) ، والقطار حديد يمشى على حديد ، ويلقى وراءه دخانا أسود (ص ٣٤٨) ، وملك الموت يضرب بجناحيه الكبيرين ، وينثر التراب (ص ٣٥٥) ، وخبطات الهواء تحرك الأوراق الخشنة لشجرة الدوم ، وتجعلها تحتك ، وتصدر أصواتا ، أشبه بزحف الحيات وسط دغل الحلفاء (ص ٣٥٥) ، والمعبد ذو بوابات سبع ، وفوق كل بوابة تطل شمس ذات جناحين ، بها ثعبانان حارسان (ص ٣٦٤) ، والشوق فى القلوب كنار الله الموقدة (ص ٣٩٣) وصوت الفتى أصبح خشناً كمنجل الحاصد تعمل فى البرسيم ، ونبوية ذات أنف شامخ كبرج حمام ، وعينين سوداوين كليلة شتاء لا تنفذ فيها سكين ، ورموش طويلة كأنها مذراة .

ويتناثر خلال ذلك وصف الطبيعة ، فيزيد من تجسيد هذا الجو الملحمى ، فالرياح تخبط شجرة الدوم (ص ٣٥٥) ، وطيور الماء تلتقط السمك (ص ٣٨٥) ، والريح كالخيل الجامحة (٣٩٤) ، والفرس تجمح وتشق الدروب ويبدو عرفها كأنها نار (٤٠٣) ، وغير ذلك من صور تنتقل فيها الطبيعة من صورتها التقليدية فى الرواية الواقعية ، والتى كانت تقوم فيها بمقام الديكور ، الذى يعد المسرح لاستقبال البطل ، إن الطبيعة هنا تندمج فى الجو الملحمى ، وتخرج عن النسب المعهودة ، وتبالغ فى ملامحها ، حتى تتحول إلى لبنة فى البنية الكلية للرواية .

وقد سبق لى فى كتاب « القصة القصيرة فى الستينيات » (ص ١١٦) ، أن رصدت هذا الجو العنيف منذ البدايات الأولى فى قصص يحيى الطاهر ، وقلت :

« إنه يرسم وقع هذه البيئة القاسية على الصغار ، والتى تحول نفوسهم البريئة الساذجة إلى نفوس جبلية متوحشة ، إن الصغير فى « الوارث » يسرق مطواة خاله ويصطاد السمك ويطلع النخل ، حتى يعد نفسه لهذا اليوم الذى يسترد فيه ميراثه المغصوب ، إن أمه تدفعه إلى هذا ، وتعايره بأنه لا يزال صغيرا ، وأنها تترقب اليوم الذى يكبر فيه ، ولا يكون مثل أبيه « فقد كان متسامحا عليه الرحمة » . إن صورة الجد تتكرر كثيرا فى قصته ، فإذا هى صورة فظة وعنيفة ، إن الجد فى قصته « جبل الشاى الأخضر » شئ رهيب ، وهو يمسك بسيخ ، ينتهى بحلقة وخطاف ، ويقلب الجمر ، ويصب الشاى المغلى ، إنه كصورة إله البركان ، وهو يصيح فى ابنه ، ويستحثه على

تأديب حفيدته « اضرب ، اضرب يا كامل » ، والجد حسن ، فى قصة مسماة بهذا الاسم ، مخلوق لا يلين ، مثل أحجار المعابد القديمة ، التى بنى منها منزله ، حتى مداعبته ثقيلة ولكنها مستساغة فى تلك البيئة التى تؤمن بطابع العنف ، إن اللون الأحمر لون أثير عند يحيى الطاهر ، وكلمة « الدم » و « ترعة الدم » تتكرران كثيرا فى قصصه ، فتعكسان طابع العنف ، والصور النارية الوحشية تتوالى كتعبير عن روح هذا الإقليم » .

٤ ـ ٤

تلتقي رواية « الطوق والأسورة » ، مع رواية طه حسين « دعاء الكروان » فى أمرين : فى ذلك الجو العنيف الذى يمتلئ بالشخصيات القاسية ، ويتكرر فى منظر الدم واللون الأحمر ، وتتردد فيه أساطير عن الغول واللصوص والجن والأشباح ، هذا من ناحية ، ومن الناحية الثانية ، فإن طه حسين أيضا قد قدم هذا الجو فى صورة ملحمية ، تطيل من الخوطط ،وتبرز القسمات ، وخاصة ذلك المنظر الذى صرعت فيه هنادى فى ذلك الفضاء الواسع العريض ، والكروان يرسل دعاءه الحزين ، والدم ينبجس حارا مندفعا ، ترتوى منه الأشباح الحمراء .

ولكن طه حسين يفترق عن يحيى الطاهر فى أمرين ، فى قوة التحدى التى يصارع فيها البطل قدره أولا ، وفى ذلك الشكل الفنى المنبثق من سياق الرواية.

إن رواية « الطوق والأسورة » تنتهى وقد تحطم البطل ، أما آمنة فهى صورة شهر زاد تسعى لتطهير المهندس ، وتنجح فى دورها ، وتنتهى الرواية وهو يخاطبها « لقد كان من الممكن أن نفترق قبل أن يغمرنا هذا الضوء ، أما الآن فقد أصبح افتراقنا شيئا لا سبيل إليه ، أليس من العجب أن يكون هذا الضوء الذى يغمرنا شرا من الظلمة التى خرجنا منها ، إن أحدنا لا يستطيع أن يهتدى فى هذا الضوء ، إلا إذا قاده صاحبه ، إن العبء لأثقل من أن تحمليه وحدك ، وإن العبء لأثقل من أن أحمله وحدى ، فلنتحمل شقاءنا معا ، حتى يقضى الله أمراً كان مفعولا » .

ويأتى الشكل الفنى فى « دعاء الكروان » ، [illegible] للسياق الروائى ، وهذا ما أكدته من قبل فى كتاب « مقالات فى النقد الأدبى » (٩٣/٢) ، وقلت :

« إن الرواية تعتمد على تلك الذكريات التى تنبجس داخل الإنسان ، وهى لا

تنبجس مرتبة واضحة الصلة بما قبلها ، وإنما هى ترتفع فوق السطح بحسب أثرها على المتذكر ، وهنا ندرك تلك البداية الرائعة ، إنه استهل بموقفين قد يبدوان منفصلين ، ومتباعدين ، وإنهما لكذلك ، فأحدهما يتحدث عن أول لحظة واجهت فيها آمنة المهندس ، الذى كان يتحداها فى يقظتها ونومها . أما الآخر فهو ذلك المشهد العنيف عن مصرع هنادى فى ذلك الفضاء العريض ، وتحت بصر الطائر الحزين ، ولكن الموقفين مترابطان ، لا ارتباط سبب بمسبب ،ولكنه ارتباط له ما يبرره من الحركة النفسية ، ومن سيل الذكريات ، الذى يتداعى بحسب التأثير » .

حرصت فيما سبق أن أشير مرة إلى يحيى حقى ، وأخرى إلى طه حسين ، لأبين أهمية الثقافة فى تشكيل رؤية الكاتب ، فالموهبة وحدها لا تكفى ، والإخلاص وحده لا يكفى ، لأن الثقافة تؤدى إلى نضج التجربة، وتحفظ الاخلاص من أن يتحول إلى مجرد عاطفة جياشة ، وتوسع من رؤية الكاتب ، وتمكنه من أن يلمح الوجه الآخر للأشياء ، وأن يتجاوز ظروفه ، وأن يتفهم حركة واقعه.

٤ ـ ٥

كانت « الطوق والأسورة » تمثل الخطوة الأولى فى مسيرة يحيى الطاهر ، ومن هنا جاءت ذات نظرة قاصرة من ناحية ، ولم تلج عالم الشكل الشعبى ، واكتفت بأن تطرق الباب دون أن تقتحمه .

ولكن السيرة تمادت بعد ذلك ، وتفوق يحيى الطاهر فى مرحلته الثانية على نفسه .

ـ ٥ ـ

مرحلة حكايات الأمير وملامح الشكل الشعبى :

وهذه المرحلة تشمل بقية الروايات ، وقد أوردناها جميعا تحت عنوان واحد ، لأنها تشترك فى إطار الشكل الشعبى ، وفى أن يحيى الطاهر فى جميعها يطل برأسه ، ويخرج لسانه للمجتمع فى تحد شديد .

وقد خصصنا « حكايات للأمير » بالعنوان دون غيرها ، لأنها ، فيما أظن ، أقوى رواياته على الإطلاق ، وأقربها إلى الشكل الشعبى ، ولأن صلة يحيى الطاهر بألف ليلة وليلة متجذره عنده ، يعود إليها بذاكرته وهو طفل ، وتوثر على بداياته الأولى فى قصصه القصيرة ، وتظل معه حتى رواياته الأخيرة .

في الفقرة/٣ رتبنا روايات يحيى الطاهر بحسب تاريخ النشر ، وهو ترتيب مضلل . لا يستطيع الباحث أن يعتمد عليه في رصد الحركة التطورية للكاتب ، لأن فرصة النشر في عالمنا العربي تخضع للحظ ، فقد تتلكأ رواية في أدراج الناشرين ، أو في ماكينات الطباعة ، أو بسبب أزمة الورق ، فيسبقها غيرها مما كتب بعدها .

ومن هنا فسوف نتجاهل هذا الترتيب التاريخي ، ونقوم بتصنيف هذه الروايات إلى محورين ، يساعدان على الاقتراب من هدف هذه الدراسة ، التي تعنى بالكشف عن ملامح الشكل الشعبي .

١ ـ المحور الأول تحت عنوان « مغامرات الإسكافي والبطل المراوغ » ، وسوف ندرس خلاله رواية « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » ، ورواية « تصاوير من الماء والتراب والشمس » ، وقد أدرجناهما في محور واحد ، لأنهما في ظني رواية واحدة ، فالبطل « إسكافي المودة »» هو البطل نفسه في كلتا الروايتين ، وهو يمارس مغامراته مع الخواجة مخالي في كلتا الروايتين أيضا ، فهما رواية واحدة في أبطالها وفي شخصياتها وفي لوحة العرض .

٢ ـ المحور الثاني وعنوانه « حكايات للأمير والإطار الشعبي » ، وسوف أقصره على رواية « حكايات للأمير » ، متجاهلا بذلك رواية «حكاية على لسان كلب » ، لأنها لا تضيف شيئا إلى « حكايات للأمير » ، فهي أيضا تعزف على نغمة الرجل الطموح ، الذي يتمرد على وضعه ، ثم يعاقب على تمرده ، ويكون العقاب شديدا ، حتى لا يعود هو أو غيره إلى التمرد على النظام مرة أخرى ، ويأتي هذا التحذير على لسان كلب ، هاجر من قريته إلى المدينة . وغير اسمه إلى « ميزو » ، والتحق بسيرك ، وعلا نجمه ، ولكنه لا يستطيع أن يتخلص من ماضيه ، ويلجأ إلى السائل الأصفر ، وتصيبه الأمراض .

وهذه النغمة قد تكررت كثيرا في « حكايات للأمير » ونلتقي بها في : حكاية الريفية ـ حكاية الصعيدي الذي هده التعب ـ حكاية بزخارف ـ حكاية ميلودرامية ـ ترنيمة للأمير .

ومن هنا فان « حكاية على لسان كلب » ، يمكن أن تتحول إلى حكاية من

حكايات الأمير ، مثل الحكايات السابقة ، يرويها الراوى أمام أميره ، ولا أجد مبررا لفصلها فى رواية مستقلة ، فهى قصيرة لا تزيد عن ١٥ صفحة ، ولا تضيف جديدا فى « التكنيك » الفنى لحكايات الأمير ، بل يخيل لى أنها أقل مستوى ، فالسخرية فيها ضحلة ، والحس الشعبى فيها ضعيف ، وتعطى نفسها بسهولة ، وتقترب من عالم كليلة ودمنة ، التى تصلح للصغار قبل الكبار ، ولأمر ما تجاهل يحيى الطاهر هذه الرواية ، ولم ينشرها فى حياته ، فلعلها من أوائل أعماله ، التى كان فيها يجرب نفسه ، ويبحث عن أسلوبه الخاص ، الذى وجده فى « حكايات للأمير » .

ـ ٦ ـ

مغامرات الإسكافى والبطل المراوغ :

« الدنيا بنت الحيلة ، ومثلى إن لم يتحايل على المروق من خرم الإبرة ، مات ميتة الكلب الجربان » .

تلك الجملة يقولها « إسكافى المودة » ، بطل روايتى تصاوير من الماء والتراب والشمس » و « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » .

وهى واحدة من تلك الجمل ، التى تتصدر كل قسم من أقسام رواية التصاوير ، وتأتى فى أسلوب يتميز بالإناقة والإيقاع والتكثيف والجمل القصيرة ، وكأنها حكمة من حكم الإسكافى ، التى سارت مسرى الدهر ، واستحقت من أجل ذلك أن يستفتح بها الكاتب كل قسم من أقسام الرواية .

وهذه الجملة يمكن أن تكون مدخلا لفهم تركيبة هذا البطل ، الذى يقوم بمغامرات فى قاع المجتمع ، ومع شخصيات لا تملك من حطام الدنيا ، سوى التراب والماء والشمس ، وهى من هذه الزاوية يمكن أن تكون امتداداً لبطل المقامات ، الذى سبق أن تابعنا ملامحه فى فصل « الشكل الأصيل وتصالح الطرفين » .

ويقوم الإسكافى مع أصدقائه (رجب وفتح الله وقاسم) بمغامراته ، من أجل تحقيق الحد الأدنى من العيش ، وتدور معظم أحداث هذه المغامرات داخل خمارة الخواجة مخالى ، وتأتى النهاية وقد صدرها الإسكافى بالجملة الآتية ، التى تحمل قدرا كبيرا من الأسى والحزن ، فيقول :

« كنا أربعة ، ولم نعد أربعة ، وفى الذى جرى قولان ، وجرم له دافع ، وجنون

حاصد وفى الذى جرى أسوأ ختام » .

فشل الأصدقاء الأربعة فى التحايل على الواقع ، وانتهوا نهاية الكلب الأجرب ، ويلخص الإسكافى مصيرهم ، فى تلك الأسطر الآتية :

« أنا محتال راغب فى العيش أحب الخمرة ، ورجب قرد مكشوف العورة ، وفتح الله خطاف نقلب شديد ، نال من الحياة أكثر مما نلنا ، أما أنت يا قاسم فشقى ، فقدت الولد والزوجة وعافية البدن ونور العين ، ونصيبك من الدنيا قليل » .

ويأتى ما يمسيه أسوأ ختام ممثلا فى مأساة قاسم ، الذى دهمته سيارة وفرت بلا مبالاة ، ويحمله أصدقاؤه إلى المستشفى ، ويكافحون من أجل الحصول على لتر من الدم يحفظ عليه الحياة ، ولكنهم يفشلون ، ويعجزون حتى عن أن يدفنوه ، وتنتهى الرواية عند تلك الجملة :

« فالمستشفى الحكومى إذا ما حل الموت بالحى ، قامت بواجبها نحوه ، أفضل ألف مرة من أحياء كالإسكافى ورجب وفتح الله » .

وتواصل رواية « الحقائق القديمة » هذا المصير ولكن بصورة أشد ، فالإسكافى يغامر فى خمارة مخالى ، ويتفنن من أجل الحصول على ما يسد الرمق ، ويتحول مرة إلى خروف ، وأخرى إلى جرادة ، ويصف نفسه مرة بأنه قرد وثانية بأنه كلب . وهو فى كل مغامرة يقابل بالطريق المسدود ، فيرثى لنفسه ويقول لصاحبه وهو مخمور :

« عشت حياة القرد المكشوف العورة ، طعام تافه ورخيص وأحيانا بلا طعام ، ما بلّ العطر جلدى قط ، وهذا ثوبى والشتاء بأسنان ،كان الحكم أن أموت ، نعم يا سيدى كان على إسكافى المودة أن يموت منذ زمن بعيد ، إلا أنى قد دافعت عن نفسى بقدر ما استطعت ، كرهت الشتاء وقلت سيأتى الصيف ، فلما جاء الصيف كرهت الصيف وقلت سيأتى الشتاء » .

ويقوم الإسكافى بالانتقام ، ولكن فى الخيال وتحت تأثير الأفيون ، ويحول قبضته إلى مسدس يصوبه نحو الأعداء، ولكن حتى هذا الفعل الوهمى يتحول إلى جريمة ، وتنتهى الرواية بتلك الجملة :

« وقال إسكافى المودة الإسكافى المودة المخمور :

– وكالعادة يأتى الشرطى ، ويمسك بقفاى ، ويجرجرنى إلى المخفر القريب لأنظف مرابط الخيل » .

كـان بطل المقامات مراوغا يتميز بالذكاء وقول الشعر ، وكان يجد تعاطفا من الناس ، يتتبعه الرواى ، ويتسقط أخباره ، ويتابع شعره ونوادره ، وكثيراً ما تنتهى مغامراته بالحصول على ما يريد ، وقد تحول إلى صاحب طريقة يورثها من يشاء من بعده .

أما بطل يحيى الطاهر فهو أكثر من مراوغ ، هو بطل منسحق ، لا يزيد عن جرادة ، إنه يعاقب حتى على الخيال ، ويموت ميتة الكلب الجربان .

فقولنا من قبل : إن بطل يحيى الطاهر هو امتداد لبطل المقامات ، قول يمثل نصف الحقيقة ، أما الحقيقة كاملة فهى : ليس بطل يحيى الطاهر امتدادا لبطل المقامات فحسب ، ولكنه امتداد معارض لبطل المقامات أيضا .

وتتمثل إضافة يحيى الطاهر إلى مسيرة هذا البطل التاريخى فى روح البهجة التى تتعلق بها رواياته . حقا إن بطله يقوم بمغامرات فى قاع المجتمع ، وينتهى نهاية فاشلة ، ويعاقب حتى على الخيال ، وحقا إن المؤلف يعلو صوته ، ويصف بطله بمناسبة وبغير مناسبة ، بأنه كالكلب وكالقرد وكالجرادة ، ولا يساوى حتى قبضة التراب ، حقا إن كل ذلك صحيح ، ولكن القارئ لا يحس بالقتامة والجهامة ، ولا يجد نفسه محصورا فى هذا الميدان الذى شغل جيله من الحديث عن الإحباط والتقزز والجهامة والقبح ، وغير ذلـك من مفردات ترددت عنـد جـيل الستينيـات ، وسبق لى أن ألمحت إليها فى كتاب « القصة القصيرة فى الستينيات » .

ولكن يحيى الطاهر يختلف عن ذلك ، فهو يحيل القتامة إلى جمال ، والشر إلى زهور على حد تعبير بودلير فى ديوانه « زهور الشر » . إن الناظر إلى غلاف أعماله الكاملة ، يجد الفنان مولعا بتصوير شخصيات محبطة كئيبة ، تثير التقزز والنفور ، ولكن هذا الفنان (صلاح عنانى) ، وقف عند حد الظاهر ، ولم يصل إلى الجوهر الحقيقى فى روايات يحيى الطاهر ، وهو جوهر يجعل الجمال يورق فى الوحل ، والزهور تطلع فى عالـم القبـح . إن عناوين بعض أعماله تشير إلى هذا البعد فى روايته ، إنه يتحدث عن « ثلاث شجرات تثمر برتقالا » وعن « الدف والصندوق » ، وعن « أنا وهى وزهور العالم » وعن « الرقصة المباحة » ، بل إن العنوان الواحد يشير إلى هذه « الازدواجية »

فى عالمه ، فهو حين يتحدث عن البطل الذى لا يملك من أمر دنياه سوى التراب والماء والشمس ، فإنه يقدم ذلك خلال تصاوير ، وهو حين يستعرض الحقائق القديمة ، فإنه يغلفها بما يثير الدهشة ، وبما يجعلها تبدو شيئا جديدا .

وربما كان تعبيرنا بأن عالم يحيى الطاهر يحمل « ازدواجية » الجمال والقبح والخير والشر ، لم يكن دقيقا ، وربما كانت كلمة « تكاملا » أفضل من كلمة « ازدواجية » فى هذا السياق، فالفنان الحقيقى تتصالح على أرضه الثنائيات ، ويصبح قانونه الفنى مختلفا عن القانون الأخلاقى ، فالمرء فى عرف الأخلاق ينفر من الشر لأنه شر ، أما الفنان فقد يجد فى الشر منطقة جذب ، وقد يجد فى تصويره جمالا ، وهو حين يصوره لا يغرى به ، ولايدفع إلى تقليده ، لأنه غير مبال بذلك ، إنه يكفيه أن يخلق عالمه الجمالى ، وأن يجد فى هذا الخلق متعته الفنية، وأن ينقل هذه المتعة إلى الآخرين .

وقد لمست ذلك عند يحيى الطاهر منذ فترة مبكرة ، وابتداء من مجموعته الأولى « ثلاث شجرات تثمر برتقالا » ، ولاحظت فى كتابى « القصة القصيرة فى الستينيات » ، ان عالم البهجة عنده يعود إلى اهتمامه بعنصر اللون ، وتنبهه لدرجات اللون الواحد ، فتحولت قصصه إلى حزمة من الألوان ، أشبه بثياب مغنيات الأوبرا ، أو باللوحات التأثيرية ، التى ترسم أشعة الشمس ، وخضرة البرسيم ، ولمعان الماء ، وضوء القمر .

ويزيد من عنصر البهجة عند يحيى الطاهر ميله إلى استغلال عنصر النكتة من ناحية ، وإلى روح الطفولة من ناحية ثانية .

إنه يستغل النكتة حول الصعايدة فى « حكاية الصعيدى الذى هده التعب » ، ويستغل نكت « أبو لمعة » مع الخواجة « بيجو » ، فى مغامرات إسكافى المودة مع الخواجة مخالى ، أو فى مغامراته مع خفير الدرك ، فيضفى على الرواية روحا خفيفة ، تتمشى مع الطابع الشعبى لأن النكتة هنا مستمدة من تراث ابن البلد ، فهى ليست لاذعة ولا جارحة ، ولكنها تضحك ولا تجرح ، وتثير المتعة ولا تؤلم .

وكثير من المواقف فى رواية يحيى الطاهر ترد على لسان ثعلب أو ذئب أو أسد أو طير ، أما الكلب فهو يروى « حكاية على لسان كلب » ، وغير ذلك مما يذكر بحكايات كليلة ودمنة ، وقصص كامل الكيلانى ، ومما يضفى على الرواية نوعا من البهجة .

إن النكتة وقصص الحيوان يتداخلان ويبرزان من عنصر البهجة وخفة الروح .

- ٧ -

حكايات للأمير والإطار الشعبى :

صلة يحيى الطاهر بألف ليلة وليلة قديمة ، تعود إلى مجموعته القصصية الأولى ، وخاصة قصتيه « محبوب الشمس » و « الوارث » ، كما سبق لى أن أوضحت ذلك فى كتاب « القصة القصيرة فى الستينيات » .

ولكن هذه الصلة تتطور فى رواية « حكايات للأمير » ، وتتجاوز المشابهات السطحية ، التى تقوم على التذكر واستحضار مواقف مماثلة ، إنه فى هذه الرواية يتخلص من الإعجاب المباشر ، فلا يقف عند مجرد حادثة جزئية ، أو يكرر حكاية بعينها ، إنه باختصار يحيى شكل ألف ليلة وليلة .

كل حكاية من حكايات الأمير وحدة قائمة بنفسها ، ويمكن أن نعدها بسبب ذلك مجموعة من القصص القصيرة ، كما فعل ناشر أعماله الكاملة إذ وصفها فى الفهرست بأنها مجموعة قصص ، ولكن هذا فى الظاهر فقط ، أما عند التأمل فإن هناك رابطة بين هذه الوحدات ، تحيلها إلى عمل روائى متكامل .

وهى رابطة تختلف عن الرابطة التطورية فى الرواية التقليدية ، التى تقوم على هيكلى حكائى ، يتطور بالعقدة من البداية إلى النهاية ومروراً بالذروة .

إن وحدة « حكايات للأمير » تقوم على الراوى الذى يحكى الغرائب ، وعلى الأمير الذى يستمتع بهذه الحكايات ، وكل منهما ينتمى إلى طبقة مختلفة ، تقوم على فكرة التقسيم الثنائى ، بين طبقة الحاكم من ناحية ، وطبقة المحكوم من ناحية أخرى ، وهى فكرة يتقبلها الناس كحقيقة واقعة لا تقبل المناقشة .

إن بطل المقامات لاقى الكثير من العنت والاضطهاد ، ولم يجاهر بالاعتراض على هذه الفكرة ، وينهى ألاعيبه وهزله بالتوبة والاستغفار .

وإن الحمال فى مغامرات السندباد تحدثه نفسه بالاعتراض ، ولكن السندباد البحرى يظهر له ، وكأن الأرض قد انشقت عنه ، ويعطيه درسا ، ويكرر عليه هذا الدرس كل يوم ، حتى يحفظه ويرعوى عن غيه .

والأمر كذلك فى حكايات يحيى الطاهر ، فالأمير منعم مترف ، يعيش فى عالمه

الخاص به ، كأنه من جنس غير جنس البشر ، إن الرواية لم تتعرض له بالوصف ، ولم تورد شيئا من الحوار أو التعليق على لسانه ، حتى الحوار التقليدى الذى كان يدور بين شهر زاد وشهريار عند بداية الحكايات ، ويطلب فيه شهريار المزيد ، أو يهدد شهر زاد إن لم تستمر ، حتى هذا الحوار لم يرد فى حكايات الأمير .

يبدو الأمير هنا سابحا فى عالمه الخاص ، وكأنه من كوكب آخر ، أو كأن الراوى مجرد قرد ، أو مهرج ، قد وكل بامتاع الأمير .

ويتقبل الراوى هذا الوضع ، ويبدأ حكاياته بحمد الله وحمد الأمير ، وينهيها بالثناء على الأمير ، والثناء بعد ذلك على الله ، وكأن الحكايات لم تطور من شخصية الأمير ، بل بدا أنه يغرق فى تقديس ذاته ، وتقديس الأخرين لذاته ، ففى البداية يبدأ بحمد الله ، ثم تأتى النهاية فيثنى على الأمير قبل الله .

ومن هنا خلت هذه الرواية أيضا من التمرد على الأوضاع ، والمؤلف يعاقب بقسوة كل من تسول له نفسه بشئ من ذلك . إن حكايات مثل : حكاية الريفية ، وحكاية الصعيدى الذى هذه التعب ، وحكاية بزخارف ، وحكاية ميلودرامية ، وحكاية هكذا تكلم الفران ، وحكاية للأمير عنوانها من يعلق الجرس ، وترنيمة للأمير ـ إن مثل هذ الحكايات تتوارد جميعها على معاقبة المتمرد .

ولكن يحيى الطاهر لا يتقبل هذه الأوضاع الاجتماعية تقبل الأعمى . كما كان يتقبلها الإنسان الشعبى فى العصور القديمة ، إنه يحاول أن يهزها ولكن بحذر شديد ، فهو من ناحية يسخر من النفخة الكذابة ، وهو من الناحية الثانية ينتقم منها شر انتقام ، وهو فى كلتا الناحيتين لا يوغل ولا يخرج عن الطابع الشعبى ، الذى يقتضيه سياق الجنس الأدبى .

فهو يصور الكونت فى « من الزرقة الداكنة حكاية » فى صورة ساخرة ، يرقد على بطنه ، فوق مرتبة من المطاط ، محشوة بهواء رطب ، وتحت شمسية يتدلى منها ورق الزينة الأزرق ، وهو غافل عن نهايته ، وعن ملك الموت الذى يأتيه بلا موعد داخل عربة بستائر زرقاء ، فتحمله ، وتركض الخيل ، ويغطى الغبار كل شئ .

وفى « حكاية عبد الحليم أفندى وما جرى له مع المرأة الخرقاء » يصوره أجوف ، يميل إلى النفخة الكذابة ليعوض بها عن فراغه ، وتأتى فضيحته من أهون الأسباب ، إذ

تطلب منه هذه المرأة أن يقرأ لها خطاب ابنها ، فيتكشف أمره ، وأنه لا يعرف القراءة ، وينهار ويصيح فى المرأة الخرقاء بصوت كله توسل وضعف : « أنا افندى بثوبى يا أم ، وها أنا يا أم أشق ثوبى أمامك » .

ويحيى الطاهر فى سخريته من النفخة الكذابة عينه دائما على الأمير السادر فى غفلته ، فهو فى نهاية « حكاية عبد الحليم افندى » يقول لأميرة : « تلك هى حكاية عبد الحليم افندى مع المرأة الخرقاء ، رويتها لك ، يا أميرى ، كما سمعتها من الرواة الثلاثة ، أنا الذى لم أشهد زمانها ، والله على صدق ما حكيت لك ، يا أميرى ، شهيد » . وتتكرر مثل هذه النهايات ، وبتلك الطريقة التى يستخلصها من التاريخ ، كعظة تنفع المؤمنين ، ودون أن يقع تحت طائلة القانون .

إن يحيى الطاهر يضرب على هذا الحس الشعبى ، الذى يسخر فى حكمه ونوادره من النفخة الكذابة ، ويجعل الفضيحة تأتى من أهون الأسباب ، من نملة أو دودة أو قطة ، وهو لا يوغل فى تصوير هذا الحس ، بطريقة تخرج عن فلسفة الرواية .

وربما كانت كلمة « فلسفة » هنا قلقة فى موضعها ، فيحيى الطاهر يساير مقتضيات الجنس الأدبى ، فلا يتفلسف ولا يوغل ، وكل شئ يأتى عن طريق التأمل ، وخاصة حول الزمن ، وحول ملك الموت الذى لا يفرق بين أمير أو حقير .

إنه ينهى روايته بسطر أخير يقول فيه « لا حول ولا قوة إلا بالله ، وآه من من زمن أعيشه » ، وهو سطر يمثل القرار الأساسى فى تأملات يحيى الطاهر ، والتى لا تخرج عن تأملات العامة حول الزمان والدنيا ، والتى يستنتجونها من واقع الحياة حولهم ، كلما تدور السواقى تدور الأيام على حد تعبير يحيى الطاهر .

٧ ـ ١

وليس هذا هو الشئ الوحيد ، الذى يربط حكايات الأمير بالشكل الشعبى ، فإن هناك الكثير من الظواهر فى تلك الرواية تنتمى إلى الشكل الشعبى ، من مثل :

أ ـ الراوى   ب ـ اللوزام الشعبية .

جـ ـ العناوين   د ـ اللغة .

٧ ـ ٢

الـــــراوى:

ليس البطل فى هذه الحكايات هو الأمير الذى تحمل الرواية اسمه ، وتُروى الأحاديث من أجله ، إن الأمير غارق فى لذته ، لا يبدو منه سوى ظل ممدود على الأحداث .

ولكن البطل هو الراوى ، فهو الذى يخترع الحكايات ويقصها ، وهو الذى ينتقى الأحداث ويوجهها ، وهو الذى يستنبط العظة ويسوقها . ومن هنا نراه يطل برأسه ، ويخرج لسانه من أول الرواية إلى آخرها ، ويستخدم ضمير المتكلم ، ويعلن عن وجوده وحضوره بلا مواربة .

وهذا الإعلان الصارخ لا يضر بفنية القصة ، لأنه متسق مع سياق هذا الجنس الذى يعتمد على الراوى ، ويسمح له بأن يلقى العظة ولو من فوق جبل ، ويستخرج الحكمة ولو من بطون الكتب .

إن الراوى يعلن عن نفسه خلال ضمير المتكلم ، فهو فى الحكاية الأولى يبدأ بعد الحمد والصلاة بهذا الفعل « أقول » . وهو فى الحكاية الثانية يعلن عن نفسه بصورة أكثر وضوحا « هنا ، أقول أنا» . وهو فى الحكاية الثالثة لايبدأ بالفعل ولكن يبدأ بالضمير متحديا « أنا لم أشهد تلك الأيام ، ولكنى حضرت ليلة أحياها ثلاثة » .

وهو يستمر فى هذا الإعلان فى ثنايا الحكايات ، ففى الحكاية الأولى يستخدم الفعل « أقول » أول كل فقرة ، ثم يورد العظة خلال الفقرة ، وكأنه يقول للأمير : أقول لك فانتبه لى . إنه لا يروى حكاية الكونت وحده ، ولكنه يروى حكاية كل مغرور سادر فى غفلته حتى لو كان الأمير نفسه ، وتأتى الخاتمة فى هذه الحكاية مبررة بمنطق هذا الشكل التعليمى « بعد الثناءعليك أميرى والصلاة على النبى ، فلله الحمد على هذه الخاتمة الحسنة » الخاتمة فى حد ذاتها ليست حسنة ، لأنها تتحدث عن ملك الموت وقد أتى فى عربته ، ثم حمل الكونت معه ومضى ، وتصاعد الغبار فغطى كل شئ ، الخاتمة بهذا المضمون المأسوى ليست حسنة ، ولكنها حسنة بمنطق التراث الشعبى ، الذى يجعل من الموت خلاصا ، ونهاية لكل متنفج مغرور .

وهنا نرى انحيازا من الرواية نحو الطرف الآخر فى ثنائية الحاكم والمحكوم ، فالبطل

ليس هو الأمير السادر فى ترفه وكأنه أحد الخصيان فى قصور الحكام ، ولكن الراوى هو البطل الحقيقى ، وهو ينتمى إلى طبقة المحكومين ، يتكلم بلغتها ، ويستخدم لوازمها ، ويعكس همومها ، ويعبر عن طموحها ، وأخيرا ينتقم من أميرها بصورة ذكية ، لا توقعه تحت طائلة القانون .

حقا ، إن المؤلف لا يعلن عن الانتماء الطبقى لراويته ، ولا يتحدث عن صفاته المادية والنفسية ، ولا يشير إلى بيئته ، ولا ظروفه الحياتية ، ولكن كل شئ فى الرواية ، سواء فى اللغة أو فى الرؤى أو فى اللوازم ، يشير إلى أن هذا الراوى ينتمى إلى طبقة المغلوبين ، الذى لا يتسطيعون أن يحققوا وجودهم فى الواقع الخارجى ، فيتخذون من الخيال وسيلة لتحقيق هذا الوجود .

ويسند المؤلف بعض حكاياته إلى سلسلة من الرواة ، وهو بذلك لا يهدف إلى مجـرد المحاكاة الخارجية للشكل التراثى ، سواء فى صورته التاريخية أو فى صورته الشعبية ، ولكنه يهدف إلى إضفاء طابع اليقين على متنه .

فالحدث عنده ليس مجرد حكاية يلقيها مهرج أمام الأمير ثم ينصرف ، ولكنه حدث متواتر ، يصدر عن جماعة يستحيل تواطؤهم على الكذب كما يقول علماء أصول الحديث عن مصطلح الحديث المتواتر . إن الراوى يؤكد من خلال هذه السلسلة على إن تعاليمه يقينية ومؤكدة ، وتتناقلها الأجيال ، وكأنها الحكمة التى لا تقل التشكيك .

إن الراوى فى حكاية عبد الحليم أفندى مع المرأة الخرقاء ، ينقل عن ثلاثة رواة ، يصفهم فى أول الحكاية بأنهم « ثلاثة من أفضل الرواة يا أميرى ، خطفهم الموت الظالم فى علة واحدة ، عليهم رحمة الله ، لقد كانت خسارتنا فيهم كبيرة » . ويحكى الرواة الثلاثة ما سمعوه ، ويؤكدون بأن « رب الكون شاهد على صدق ما نحكى » .

ويقدم الراوى رواته فى صورة غريبة ، فأحدهم أكتع يدق على العود ، والثانى أخرس يصرخ ، والثالث أهتم يضرب على دف .

وهذه الصورة الغريبة لا تأتى من أجل الإثارة فحسب ، ولكنها تضرب فى بنية الحكاية ، فعبد الحليم افندى من أصحاب العفشة الكذابة ، وهو خارج على طبقته ، يحاول أن يقلد الإنجليز والحكام فى كل شئ ، ولكنه فى حقيقته فارغ أجوف ، مجرد

حادثة صغيرة تكشف عن خوائه ، فقد تقدمت إليه المرأة الخرقاء كما تصفها الحكاية ، وطلبت منه أن يقرأ لها الخطاب ، فوقع فى حيص بيص ، وكأنه سمكة فى شبكة على حد تعبير الحكاية ، فينهار ، ويعترف بأنه افندى فى ثيابه ، ويصرخ فى المرأة « وها أنا يا أم أشق ثوبى أمامك » » .

ليست المرأة خرقاء كما يدعى عبد الحليم أفندى ، لكنها فى الحقيقة تكشف عن الواقع المنهار ، إنه يضع سره فى أضعف خلقه ، وكما فعلت النملة مع سليمان ، وكما فعلت الدودة مع المنسأة ، يهيىء الله هذه المرة الخرقاء لكى تكشف الحقائق .

وهنا تكشف الرواية عن مظهرها الجاد ، الذى يتخفى وراء قناع التسلية والطرافة ، إن الرواة الثلاثة يبدون فى صورة غريبة ، أكتع وأخرس وأهتم ، وهى صورة لا تأتى من أجل الإثارة فحسب ، ولكنها تلمح إلى مظهر جاد ، يتفق مع رؤية العامة من ناحية ، ومع رؤية هذه الحكاية من ناحية أخرى .

فالحكاية تشير إلى أن الأمور تجرى على غير ما ينبغى ، والوظائف تسند إلى غير أهلها ، فالأكتع يدق العود ، والأخرس يصرخ ، والأهتم يضرب على الدف .

وهذه الإشارة تلخص اعتراض العامة ، أو الطبقة المحكومة ، على النظام الذى لا تملك له تغييرا من ناحية ، ومن الناحية الأخرى فانها تتفق مع رؤية الحكاية ، التى تصور شخصية تنتمى إلى غير طبقتها ، وتمارس ما لم تخلق له ، وتدعى ما ليست أهلا له .

ومن هنا تظهر الرواية بمظهر جاد ، ينعكس على البداية والنهاية وعلى ما بين البداية والنهاية .

فالبداية تبدأ بالإيمان الغليظة من الراوى ، وأيضا من الرواة الثلاثة ، على أن ما يحكونه قد شاهدوه كأنه الليلة على حد تعبيرهم .

والنهاية تنتهى والراوى يقدم العظة لأميره ويقول : « تلك هى حكاية عبد الحليم أفندى مع المرأة الخرقاء ، رويتها لك ، يا أميرى ، كما سمعتها من الرواة الثلاثة ، أنا الذى لم أشهد زمانها ، والله على صدق ما حكيت لك يا أميرى شهيد » .

وبين البداية والنهاية تتناثر تعبيرات مثل : « خلاصة القول يا إخوان » و « اسمعوا يا سامعين » و « وصلوا على طه النبى » و « وهكذا يا سادة » .

وكل هذا يضفى مظهر الجدية على الحدث ، ويحوله من مجرد حكاية صغيرة طريفة ، إلى أداة انتقامية ، يوجهها الراوى إلى الطرف الأول فى ثنائية الحاكم والمحكوم ، ممثلا فى ذلك النظام الذى يرمز له الأمير السادر فى غيه ، فتحذره بأسلوب غير مباشر ولكنه حاسم ، بأن مصيره سوف يكون مثل مصير عبد الحليم افندى ، وهو مصير كل متبجح مغرور ، يدعى ما ليس له ، ويمارس ما لم يخلق له .

٧ـ٣

اللوازم الدينية :

تتوالى اللوازم الدينية فى التراث القصصى ، سواء فى البداية ، أو فى النهاية ، أو فيما بين البداية والنهاية .

وهى ذات دلالة على الخلفية الدينية التى تشكل رؤية الحضارة العربية الإسلامية ، فالدين فى تلك الحضارة ليس مجرد مظهر ثقافى ، ولكنه يمثل وجود هذه الحضارة ، والإنسان فى ظل تلك الحضارة مغموس فى الدين فى أفراحه وأتراحه ، وفى أعياده ومواسمه ، حتى حين يخلو إلى أهله ، وباختصار ، إن الدين فى الحضارة العربية الإسلامية هو صانع الحضارات وسابق لها ، وليس الأمر بالعكس كما هو حال الدين فى الحضارة الغربية ، إذ يمثل منتوجا حضاريا ، ورؤية فلسفية ، وفعلا إنسانيا .

وقد تحقق هذا المظهر الدينى فى حكايات الأمير ، سواء فى البداية ، أو فى النهاية ، أو فيما بين البداية والنهاية .

إن الحكاية الأولى تبدأ فتقول :

« الحمد لله الذى لم يسلبنى كل نعمة ، فمنحنى نعمة الخيال ، والصلاة على النبى الذى أجار غزالة البر لما استجارت به من شر صاحبها اللئيم ، والثناء الثناء عليك يا أميرى » .

وتنتهى هذه الحكاية وتقول :

« وبعد الثناء عليك يا أميرى ، والصلاة على النبى ، لله الحمد على هذه الخاتمة الحسنة ». وتتناثر اللوازم الدينية خلال حكاية صيف مثل :

« والله واحد يا أميرى والشمس بوجهين » .

« وآه يا أميرى ، الليل أيضا برأسين » .

وغير ذلك كثير يتواتر خلال الرواية ، ويشير إلى مستويين :

ذلك المستوى الشعبى ، الذى يحرك التراث داخل إنسان المنطقة ، ويخاطبه خلال رؤيته التى شكلها التاريخ ، أو هى التى شكلت التاريخ ، مما يجعل العمل الفنى يتسلل داخل وجدانه ، ويفعل فى نفسه ما لا تستطيع أن تفعله البداية المشوقة ، والنهايات المفتوحة ، ولحظة الذروة ، والعقدة ، والبناء الدرامى ، وإثارة نوازع الفضول ، وإخفاء الأوراق ، والجرى وراء ما هو خفى ومستور .

ويضاف إلى هذا المستوى الشعبى مستوى آخر ، يتخطى فيه الكاتب أسوار التراث ، ليصافح لحظته المعاصرة.

إن المؤلف يورد هذه اللوازم ، لا لكى يقف عندها ، ويكتفى بمحاكاة المظهر الثقافى ، ولكن لكى يقدم الخلاصة الأخيرة لأميرة .

ومن هنا تلونت هذه اللوازم بدلالة كل حكاية . إن حكاية « من الزرقة الداكنة ـ وهى الحكاية الأولى ـ عن النفخة الكذابة التى يمثلها الكونت ، وينهيها ملك الموت ، وتأتـى اللوازم فى هذه الحكاية متلونة بهذا المضمون ، وتلمح إلى هذا الجانب عند الأمير ، فالراوى يخاطب أميره فى البداية وكأنه يخاطب الله والرسول ، بل إنه فى النهاية يخاطب أميره قبل أن يخاطب الله ورسوله .

أما « حكاية صيف » التى تلى الحكاية الأولى مباشرة ، فهى دعوة للمغلوب لكى ينتقم من غالبه ، وتأتى اللوازم الدينية فتؤكد هذه الدعوة ، إن الراوى يكرر فى لوازمه بأن الله واحد والشمس بوجهين ، وبأن الليل أيضا بوجهين والله لا شريك له ، وهو بذلك يريد أن يقهر عوامـل الخوف داخل بطله ، فالله فى ملكه هو الواحد الذى لا يقهر ، أما بقية المخلوقات فهى متغيرة لا تبقى على الدوام ، الشمس ليست دائمة ، ولا الليل ، ولا سائر الظواهر الطبيعية .

يقول ذلك البطل لنفسه ، ويؤكده الراوى خلال لوازمه الدينية ، ويمارس البطل فعل الانتقام ، ويحس بلذة الانتصار .

ويشعر الطرف الآخر فى ثنائية الحاكم والمحكوم ، والمتمثل هنا فى وريث الكونت ، بعنصر الخـوف ، وهو عنصر لا يدفعه جدران من صاج متين ، ولا سقف من صاج

متين ، ولا أبواب من صاج متين ، ولا عين مسحورة ، فقد يتسلل إليه على هيئة خادم ، يحمل قلة الماء أو صينية الطعام .

وتندغم هذه اللوازم الدينية مع بقية عناصر الحكاية ، فتجسد هذا الفعل الانتقامى . إن الحكاية عنوانها « الصيف » ، وهو صيف ليس ككل صيف « فهو الصيف لا يلطفه ماء ، ورطوبة الجو تخنق الأنفاس ، والشمس الكبيرة القريبة من الأرض لا غاية لها إلا أن تشب الحريق بعالمنا فى التو واللحظة » .

وتتوالى الحكاية فى مثل تلك اللغة المشحونة ، حتى أعلام الشخصيات تحمل هذه الشحنة ، فهى عن القرين والحداد والبكرى ، وتأتى اللوازم الدينية فى حينها ، فتتسق مع هذا الجو المشحون ، وتؤدى مهمتها فى تحذير الأمير والكونت ، ومن يرث الأمير أو الكونت ، وتدفع الطرف الآخر فى المعادلة إلى أن يتحرك ويمارس فعل الانتقام ، فقط عليه أن يبدأ ، وسيجد كل شئ بعد ذلك سهلا ، فالله واحد لا شريك له ، وسائر المخلوقات قابلة للمحو ، حتى لو كانت الأمير نفسه .

٧ ـ ٤

العنـــــاوين:

تتوالى بعض عناوين حكايات الأمير على النحو الآتى :

« حكاية عبد الحليم أفندى وما جرى له مع المرأة الخرقاء » .

« حكاية الصعيدى الذى هده التعب ، فنام تحت حائط الجامع القديم » .

« حكاية أم دليلة طاهية الموت » .

وهى عناوين تلعب على مستويين أيضا :

فهى من ناحية تشبه عناوين ألف ليلة وليلة ، وسيرة الأميرة ذات الهمة ، وغيرهما من حكايات التراث الشعبى ، وهى مشابهة تمتد إلى تركيبة العنوان الأسلوبية، وإلى استخدام المفردات اللغوية .

إن بعض العناوين تتوارد فى ألف ليلة وليلة على النحو الآتى :

« حكاية أحمد الدنف وحسن شومان مع دليلة المحتالة وبنتها زينب النصابة » (٢١٢/٣) .

« حكاية الصعيدى وزوجته الإفرنجية » (١٦١/٤) .

« حكاية الشاب البغدادى مع جارته التى اشتراها » (١٢٩/٤) .

وتأتي عناوين يحيى الطاهر فتستحضر هذا الجو في ليالي شهر زاد ، ليس فقط لأنها تعارض المضامين فى معروف الإسكافى ، أو فى حكاية دليلة ، أو الحكايات التى تدور حول مكر النساء ، ولكن لأنها تحاكى التركيبة اللغوية والأسلوبية أيضا .

وهنا نفهم الحكمة فى وصف يحيى الطاهر روايتة بأنها حكايات للأمير ، وفى إصراره على إطلاق كلمة « حكاية » على كل قصة من قصص هذه الحكايات . إنه يعى تماما بأنه لا يكتب قصة بمعناها الأوروبى المعاصر ، ولكنه يكتب حكاية بمفهوم ألف ليلة وليلة ، يستخدم فيها كلمة حكاية ، التى وردت فى ثنايا ألف ليلة وليلة.

ولا يقف المؤلف كالعادة عند هذا المستوى التراثى ، ولكنه يطل من خلاله على الأحداث الجارية ، فروايته ليست هى ألف ليلة وليلة « ذات الحوادث العجيبة ، والقصص المطربة الغريبة » ، ولكنها حكايات للأمير ، تتخذ عنوانا حاسما يؤكد وظيفة الراوى التعليمية ، فهو ليس يحكى العجائب والغرائب من باب التسلية فحسب ، ولكنه يحكيها أيضا من أجل هدف تعليمى ، يحذر الحاكم من عاقبة غيه ، ويدفع المحكوم إلى الانتقام من ظالمه .

وهذا الجانب التعليمى هو الذى يبرر استخدام بعض المفردات والإشارات المعاصرةالتى وردت فى عناوين حكايات الأمير ، فالرجل الذى فضحته المرأة الخرقاء يحمل لقب أفندى ، والرجل الذى يحلم ليس هو معروف الإسكافى ، ولكنه الصعيدى الذى ذهب ضحية أحلامه فى عاقبة أشد من عاقبة معروف الإسكافى ، فالأخير قد استمتع فترة بخيالاته ، أما الصعيدى فقد عاقبته الأقدار بالموت نتيجة خيالاته .

٧ ـ ٥

اللغـــــة :

يحرك يحيى الطاهر لغته أيضا على مستويين : ذلك المستوى الشعبى الذى يحاكى به التراث القصصى . وذلك المستوى العصرى الذى يوحى بثقافة المؤلف ، وانتمائه إلى لغة أدبية منتقاة .

يقول فى حكاية عبد الحليم أفندى :

« زوجة كبير ضباط المطار هذه يا حضرات ، كانت كريمة صفات ، مقيمة حفلات ، لها من الصاحبات العشرات ، بفضلها عرف الأكابر ، ونسوة الأكابر ، وأبناء الأكابر ، عبد الحليم أفندى الذى يتكلم كلام الإنجليز ، ويطبخ طبيخ الإنجليز ، ويصنع أحلى حلوى ، وبفضلها طار صيت عبد الحليم فبلغ المدن ، وعرفه المأمور والحكمدار ومفتش الصحة ،كما عرفته زوجة المأمور والحكمدار ومفتش الصحة » .

فاللغة هنا تبدو فى مستواها الشعبى فى استخدام المفردات ، واللوازم الأسلوبية ، والتكرار والسجع . ولكن هذه السهولة يكمن وراءها جهد فنان مثقف ، يعكس جانب الصنعة من اللغة .

ولا أعنى بكلمة « صنعة » أية إيحاءات تفيد التكلف أوالتصنع أوالاصطناع ، ولكن أعنى ذلك الجهد ، الذى يقوم على الصنعة الأدبية ، ويضيف إلى الموهبة الربانية ، إنه لا يسلم اللغة كما استلمها ، إنه يتصارع معها حتى ينقلها من مادة خام ، إلى مستوى يحمل بصمات الفنان .

يذكر يحيى الطاهر فى حديث أجراه معه سمير غريب ، وورد فى نهاية أعماله الكاملة ، أنه لا يكتب ولكن يروى ، وهذا يعنى أنه لا يخاطب العين ولكن يخاطب الأذن ، إن خطاب العين قد يحيل اللغة إلى مجرد وسيلة للإفهام ، أما خطاب الأذن فإنه يحرص على الإيقاع ، حتى لا تضيع اللغة مع الموجات الصوتية .

إن اللغة العربية فى أصل نشأتها هى لغة رواية ، تخاطب الأذن ، وتحرص على الإيقاع ، وقد اختار يحيى الطاهر جانب الرواية ، فعرف كيف يحرك عبقرية هذه اللغة .

وهنا تبدو « صنعة الفنان » الذى يستلم اللغة كتراث ، ثم يلعب على أوتارها ، ويتلاعب بخصائصها ، حتى يسلمها وقد حملت بصمته الخاصة .

إن اللغة عند يحيى الطاهر تبدو منتقاة ، موقعة ، قصيرة الجمل ، متسقة الجرس . يقول فى حكاية أم دليلة :

« كحلت دليلة الرموش ، ورشت العطر على الثوب المنقوش ، وربطت العنق النافر بمنديل ملون ، وأمسكت بيدها وردة ، وطلعت على زوجها الراقد فوق سرير المرض ، بوجه يضحك ، وجسد يرقص ، وقالت : الآن ، قل قولك يا رجلى . ومالت . فقطف

العجوز من الغصن الدانى قبلة ، وقال : أنا فى النعيم وأنت حورية ، وأنا فى الجحيم وأنت جنية » .

إن هذا الاقتباس يخفى وراء مظهره الشعبى ، مستوى خاصا يعكس شاعرية المؤلف ، وتوظيفه لفن القول الذى يروى ويوقع .

ومن هنا جاءت جمل يحيى الطاهر قصيرة ، موقعه ، متسقة الجرس ، فقد يقول : « وقع عبد الحليم أفندى فى حيص بيص ، وأحس أنه سمكه فى شبكة » . وقد يقول : « طعامها لحمة فى صينية ، أو حمامة مشوية » ، وقد يقول الكثير من أمثال هذه التعبيرات التى تعكس روحا شعرية ، تنبثق خلال المستوى الشعبى .

وقد يضمن يحيى الطاهر بعض قصصه شيئا من الشعر الشعبى ، الذى يتردد على ألسنة الناس ، وتبلغ الصنعة الفنية منتهاها ، فلا يستطيع السامع (ليس القارئ) أن يفصل بين صنعة يحيى الطاهر وصنعة الفنان الشعبى ، لأن الاثنين يندمجان فى بنية واحدة.

فالمجنون مثلا فى « حكاية الريفية » يغنى فى السوق ، ويقول :

ولــع الوابــور يا جــودة   القطنــة أكلتهــا الــدودة

والبنــات عــاوزة تتجــوز . والصبيــان نفسهــا مســدودة

إن هذه الأغنية تندمج فى لغة يحيى الطاهر يتحدث بلغة العامة ، أو إن العامة تتحدث من خلال يحيى الطاهر .

ولكن هذا التوازن بين المستويين يختل أحيانا ، وتميل بعض قصص يحيى الطاهر نحو المستوى العصرى ، الذى تعكسه ثقافة المؤلف وصنعته الفنية .

إن حكاية الريفية هى حكاية ذات طابع شعبى عن الفقيرة التى تطمح فى الزواج من عجوز غنى ، ولكن يحيى الطاهر بثقافته وصنعته الفنية ، يطل خلال التعبيرات ، والصور ، والعناوين الداخلية .

إن بعض عناوينه تتمثل فى : بعد وقوع الواقعة ـ النعيم ـ الحافة ـ الهاوية ـ السلام .

وبعض تعبيراته تستخدم الجمل الكبيرة من مثل : الطبيعة أم الكائنات ـ يلتقى

أكابر القوم فى البورصة ويلعبون لعبة الإنسان والقدر ـ لقد جريت وإلى الأبد من مصيرهم المعتم ـ السائرون فى طريق الانتقام .

وبعض صوره بعيدة عن الخيال الشعبى ، فالريفية تنظر وراء ستائر الدانتل المخرمة ، وملك الموت يرى فرعين يابسين فيطوحهما لريح الخريف الأبدية .

وكل هذا يعكس ثقافة المؤلف التى تطل وراء السطور ، ويجعل المستوى العصرى يعلن عن نفسه ، ويتوارى المستوى الشعبى قليلا ، فلا يبوح بكل أسراره .

ـ ٨ ـ

المعاصـرة :

يجتمع الإسكافى مع صديقه فى خمارة مخالى ، ويدور بينهما الحوار الآتى :

« صرخ إسكافى المودة :

ـ دعونا نشرب ، نحن فى أخر الزمان .

ـ لنشرب ، إنه آخر الزمان .

وبصق المعلم بصقة كبيرة :

ـ لنشـرب ، ولنطلب السـتر لبناتـنا ، ولنسب أخر الزمان حتـى يرحمـنا اللـه » (ص ٤٧٢) .

وينهى الراوى حكايته الأخيرة ويقول للأمير :

« هكذا يا أميرى فررت من مكان ، العشق على أرضه مستحيل ، وأنا أضرب الكف بالكف من اختلاط الأمور فى هذا الزمان ، ولسان حالى يقول : لا حول ولا قوة إلا بالله ، وآه من زمان أعيشه » .

وتتوالى مثل هذه الإشارات فى كل روايات يحيى الطاهر ، وتقوم بعملية نقل الشكل التراثى إلى الشكل الأصيل ، الذى تلعب وجهة النظر المعاصرة دورا كبيرا فى تحديد ماهيته ، كماسبق أن أوضحنا فى فصل : « الشكل الأصيل وتصالح الطرفين » .

فالشكل التراثى هو شكل متجمد فى بطون الكتب ، هو حروف وحبر وأوراق ، قد كانت فى وقتها حية ومعاصرة ، ولكن خطوات الزمن المتحركة قد جمدتها ، ووضعتها

فى خانة التراث ، ولا يمكن لها أن تنتقل من هذه الخانة إلى خانة المعاصرة ، إلا إذا أضافت إلى هذا التراث ، دماءً جديدة ، كتلك العلاقة الأبدية بين الأب وابنه ، فالأب ينتهى دوره ، ولكنه يتجدد فى ابنه ، وهو فرح مستبشر لأنه يتجدد فى ابنه ، والابن أيضا فرح مستبشر لأنه يواصل رسالة أبيه .

هذا هو المفروض فى العلاقة بين الأب كجيل ، والابن كجيل آخر ، وهى علاقة صحية ، تسمح للتاريخ بأن يتطور ، وللأجيال بأن تتواصل . أما إذا انحرفت وتحولت إلى علاقة مرضية ، وحل الصراع محل اللقاء ، حينئذ تبطئ عجلة التاريخ ، وتحتاج إلى إصلاح .

وقد استطاع يحيى الطاهر أن ينقل الشكل التراثى إلى الشكل الأصيل ، الذى تصالح على أرضه ثنائية الأصالة والمعاصرة .

ومن هنا ندرك أهمية التحول فى تركيبة الإسكافى فى نهاية مغامراته ، إنه يجلس على المقهى ، ويرصد أمثلة من حديث الناس حوله ، تغطى مختلف الطوائف ، وتعبر عن الواقع الجديد ، وهو واقع تافه ، ضائع ، يخلو من كل قيمة ، ويفتقد الهدف .

وتحت تأثير الكأس السابعة يهبط الوحى على الإسكافى ، ويقدم أبجدياته ، التى تقوم على الانتهازية ، والاستغلال ، والشرب ، والخمر ، والاحتكار ، والتهرب من الضرائب والجمارك ، وغير ذلك من أبجديات تعكس القيم التى شاعت فى عصره ، ويبلورها الإسكافى على هيئة نصائح كمبشر لهذا العالم الجديد .

حقا إن هناك خللا ما ، ولكن لاعيب فى الرواية ، إنها فقط تسجل ، وبصوت مرتفع ، وتشير إلى سقوط البطل تحت هلوسة الخمر وسيطرة الأفيون .

ـ ٩ ـ

الخاتمـــة:

كثيرا ما يتكرر فى روايات يحيى الطاهر قصة الصعيدى الذى يترك قريته ، ويهاجر إلى القاهرة ، بحثا عن حياة أفضل ، وتنتهى رحلته بالسقوط وخيبة الآمال .

إنه يبدأ روايته « الحقائق القديمة » بهذا المشهد الحزين ، وكأنه يمثل الافتتاحية ولحن القرار فيقول :

« حين رأى وقد أنهكه السير الطويل ،وكان يصعد من الأسفل إلى الأعلى ، المطعم الفاخر بواجهات من زجاج ، والرجل السمين القصير ، وصاحبته التى تلبس بالطو من فرو الدب ، يأكلان عجلا مشويا ، وديكا روميا ، وطاووسا محشيا ، وحوتا مقليا ، بعد أن شربا من جيد الخمر تسع زجاجات ، وأمامهما تورتة الحلوى على شكل شاحنة وبحجم شاحنة ، صرخ ـ وهو الجائع الحافى العارى ـ صرختة الأخيرة ، وارتمى فى حضن أمه الأرض ليستريح ، عليه رحمة الله » .

ويتكرر مثل هذا المشهد خلال الرواية ، ويتابع يحيى الطاهر أحلام هذا الصعيدى ، ويرصد نهايته ، ففى نهار مشمس ، يطلع الصعيدى الدعامات الخشبية المربوطة بالحبال ، وعلى كتفيه حمولة الرمل والأسمنت ، ويتخيل بأنه سيصبح بوابا لهذه العمارة ، ويستريح من عناء الرمل والأسمنت ، ولكنه وفى هذه اللحظة بالذات ، يسقط من فوق العمارة ، وتنتهى حكايته ، وينهى يحيى الطاهر هذه الرواية وهو يقول للأمير :

« فى هذا النهار ، يا أميرى ، ضيع الصعيدى عمره ، كما ضيعت بائعة اللبن الحمقاء اللبن » .

وقد لفت هـذا المشهد نظر أمل دنقل ، وهو يعانى من سكرات الموت فى غرفته رقم (٨) كان أمل صديقا ليحيى ، وقد جاءا معاً من الصعيد يحملان أمالا كبارا ، ولكنهما أدركا فى النهاية أنهما كالصعيدى الذى هده التعب ، فنام تحت حائط الجامع القديم ، وعوقب حتى على مجرد التخيل والأحلام .

وتحت سكرات الموت ، يستحضر أمل رحلة صديقه يحيى ، يطفو هذا المشهد الحزين على ذاكرته ، فيسجله بسوداوية عميقة :ـ

من أقاصى الجنوب أتى ، عاملا للبناء ، كان يصعد سقالة ويغنى لهذا الفضاء
كنت أجلس خارج مقهى قريب ، وبالأعين الشاردة .
كنت أقرأ نصف الصحيفة ، والنصف أخفى به وسخ المائدة .
لم أجد غير عينين لا تبصران ، وخيط الدماء .
وانحنيت عليه أجس يده ، قال آخر : لا فائدة .
صار نصف الصحيفة كل الغطاء ، وأنا فى العراء .

إن افتتاحية « الحقائق القديمة » ليست مقحمة ، ولا يحيى الطاهر يقفز من مشهد إلى مشهد ، إنها تمثل لحن القرار ليس فى الرواية وحدها ، وليس فى قصة يحيى الطاهر وحده ، ولا حتى فى قصة صديقه أمل دنقل ، إنها تمثل لحن القرار لقصة جيل بأكمله ، حمل آمالا عراضا ، ثم عوقب بشدة على أحلامه من قدر لا يرحم .

إن الراوى فى حكاية الصعيدى الذى هده التعب ، يمثل صوت هذا الجيل ، وهو صوت خافت واهن ، يحاول أن ينبه هذا الأمير الغارق فى سكرته .

ولكن هيهات ، لم يعد صوت الديك الجميل كافيا لتنبيهه ، فلعله يحتاج إلى « نفير » يوقظه من نومته الأبدية.

ومأساة يحيى الطاهر وجيله تتلخص فى أنه لم يكن يعرف كيف يصيح فى هذا النفير ، لسبب يسير وهو أنه لا يملكه .

إبراهيم أصلان
والواحد فى الكل

– ١ –

يظهر أول ما يظهر الأسطى قدرى الانجليزى فى رواية « مالك الحزين » للآخرين ، وقد انفرجت رجلاه ، وتدلت يداه ، ووقف خلف حائط الجامع القديم ، وأخذ يرقب الناس من بعيد ، وهم فوق المقهى يتحادثون ، ويروحون ويجيئون ، دون أن يجرؤ على الاقتراب منهم . (ص١١)

هو يحس بشئ ما بداخله ، يخشى الفضيحة « ويشعر كمن يسير عاريا بين الناس « على حد قوله » (ص ٣٣) وتشتد أزمتة ويكثر من إخراج الرياح ، وتكركب بطنه ، وحين قام بواجب الزوجية مع أم عبده سارع فى الإنزال ، وأخيرا يسقط هذا البطل تماما « ومع الوقت نحل عوده وتهدل شاربه » . (ص ٣٥)

كان يصف نفسه بأنه « هو المعذب أصلا » ، أو بأنه « مثل رجل منكوب » ، أو غير ذلك من صفات ، تشير إلى سر مأساته ، التى تجعله يتجنب الناس ، ويدارى وجهه ، ويخفض صوته أمام أم عبده ، ولا يتحادث مع ابنه عبده ، ولا يسأله عن سر سهره المتكرر فى الخارج .

عمل الأسطى قدرى الإنجليزى مع شركة ماركونى ، وشرب من طباع الإنجليز ، وتخلق بأخلاقهم ، وهو لا يعرف لماذا يطلق عليه أهل الحارة لقب الإنجليزى ، هل لأنه يعرف اللغة الإنجليزية مثل أهلها تماما ، ولكن عم عمران يعرف ست لغات غير العربية والنوبية ، ولا يطلق عليه أهل الحارة لقبا آخر ، بل هم دائما يسبقون اسمه بكلمة « عم » التى تدل على الاحترام والتقدير .

الأسطى قدرى الإنجليزى يحب الكلاب ، ويعطف عليها ، وتتبعه أينما كان ، وحيثما حل ، يلبس الحذاء ذا المقدمة العريضة والنعل المفتوح ، ويعقد الكوفية ذات المربعات على رقبته النحيلة السمراء ، باختصار : هو الشخصية الوحيدة التى تخرج على خط الحارة المرسوم ، ويحب الكلاب أكثر مما يحب أهل الحارة ، ويشعر فى قرارة نفسه بأنه متميز عن هؤلاء جميعا ، ويقول :

« إن مقامه محفوظ ، وإنه يختلف عن هؤلاء جميعا . من هم ؟ الشيخ حسنى ؟ ورمضان القطاطرى الهايف ؟ سيد طبلة المسخرة ؟ قاسم الذى يقعد طول النهار والليل فى انتظار نظارة يصلحها ؟ عبد الحميد الذى يجلس على الرصيف يبيع السجاير الفرط ، كلهم همج وأولاد كلب » .

وقربه الإنجليز ، وأهداه ماكميلان مجلدا قديما ، يحتوى على كل أعمال شكسبير التى أدمن قراءتها ، وصار يردد مقاطع منها وهو يركب دراجته ، ويوزع البرقيات هنا وهناك ، وكانوا يستدعونه فى حفلاتهم الخاصة ، فيشرب الكونياك ، ويتلو عليهم بصوته العميق الدافئ ، مقاطع كاملة من الملك لير وماكبث وهاملت .

ثم قربه الإنجليز أكثر ، وجعلوه يقوم بدور عطيل ، أمام « ماجى » الإنجليزية ، ابنة الصراف ، التى كانت تقوم بدور ديدمونة ، وكان الأسطى قدرى الإنجليزى يحب هذا الدور ، ويحلو له ، فى مناسبة أو غير مناسبة ، بأن يردد عبارات مثل : « أحبنى أبواها » و« من الآن وإلى الأبد » و« اسمع منى كلمة أو كلمتين قبل أن تنصرف » . وتبدأ مأساته ، أو سر عذابه ونكبته على حد تعبيره ، مع أم عبده ، حين طلبت منه لحمة رأس تشتهيها من عند زغلول بائع اللحم السمين . إنه يكره هذا الرجل ، الذى يزجج حواجبه ، ويغازل الفتيات ، ويمطط فى صوته ، كيف عرفته أم عبده ؟ وكيف نطقت باسمه أمامه وهى تلوك لبانتها فى جانب من فمها العريض ؟ ويخبرها بأن لحمة زغلول غير نظيفة ، ويتطوع للذهاب إلى المذبح ، لكى يحضر لها لحمة رأس عجل بنفسه ، ويعود برأس العجل ، ويركب الترام ، ويضعها تحت قدمه ، ولكن لصا يسرقها ، ويعود الأسطى قدرى الى حارته خائبا ، يعانى من نظرات زوجه ، ومن شماتة زغلول .

ويضخم الأسطى قدرى نكبته وعذابه . ويجسدها على ضوء مأساة عطيل ، فأم عبده هى ديدمونة ، والأسطى قدرى هو عطيل ، وزغلول هو كاسيو الجبان ، ورأس العجل المعلق فى دكان زغلول هو المنديل عند كاسيو ، والأذن المقطوعة هى العلامة على طرف المنديل .

وأخذ يتلو مأساته على ضوء مأساة عطيل .

ياجو فى مسرحية شكسبير يخاطب عطيل ويقول ! « لا علم لى بهذا المنديل ، أنا واثق أنه منديل زوجتك ، ورأيت اليوم كاسيو وهو يمسح به لحيته »

ويستطيع الأسطى قدرى الإنجليزى أن يغير فى الكلمات ، وأن يقول ! « لا علم

لى بهذا ، ولكن مثل هذا الرأس أنا واثق أنه رأسك ، ورأيت اليوم زغلول يعلقه على عربته » .

نحن إذن أمام نوعين من المأساة : ـ

١ ـ مأساة عطيل .

٢ ـ مأساة الأسطى قدرى .

وبين المأساتين بون شاسع . أولاهما مأساة غربية ترفع من حدة الصراع ، وتبالغ فى الرؤى الفلسفية ، وتؤزم الأمور ، وتصل بالأبطال الى نهاية مأساوية تتمثل فى الانتحار والقتل ، أما الأخرى فهى من صنع الحارة المصرية ، وتنتمى إلى التراث الشعبى ، وموضوع رأس العجل هى قراءة جديدة لمغامرات على الزئبق انتقاما من عجله الذى سرقته السلطة الغاشمة ، ومن هنا تدور هذه المأساة فى جو يتميز بخفة الروح والفكاهة وتتناسب مع تقاليد الحارة .

ومأساة قدرى الإنجليزى ليست مع زوجة ولا مع رأس العجل ، ولكنها تعود لأنه خلط بين المأساتين ، فهو ابن الحارة يتخلق بأخلاق الإنجليز . وهى أخلاق لا تنفع وقت الأزمة على حد تعبيره ، ومن هنا نراه يحمل اللقبين المتناقضين ، فهو أسطى وهو إنجليزى فى وقت واحد ، وهنا تكمن المأساة بوضوح ، وهنا نعى السخرية الكامنة وراء لقب « الإنجليزى » ، الذى أطلقه عليه أهل الحارة ، وهى سخرية لم يدركها قدرى الإنجليزى إلا مؤخرا ، فقد خرج على تقاليد الحارة ، فخرجت عليه الحارة وبخلت عليه بأسرارها .

وتنتهى مأساة الأسطى قدرى بسهولة ودون تقصير ، فإن « ربتة » صغيرة على كتفه من المعلم رمضان ، تجعله يحس بالارتياح ، ويعود بعدها الى المقهى ويعانق الناس وكأنه يراهم للمرة الأولى .

ويصبح الأسطى قدرى بعد ذلك منتميا للحارة ، ويقيم ليلة العزاء لعم مجاهد فى منزله ، ويستقبل الناس ويحس أن أم عبده بريئة ، وأن أخلاق الإنجليز لا تنفع ، ثم يتحول إلى بطل يحترمه أهل الحارة ، وتقدره أم عبده ، فتحت عنوان « معركة رأس العجل » ، وهو عنوان يستحضر معركة العجل فى على الزئبق ، يتحول الأسطى قدرى إلى قذيفة ، ويهاجم الأعداء ، وينشد قول ماكبث : « علقوا الرايات على أسوارنا الخارجية ،

ما زالت الصرخة هى أنهم قادمون ، وقوة مدينتنا ستضحك هزءا من الحصار » .

لم يعد الأسطى قدرى صورة ممسوخة من عطيل ، إنه يوظف شيكسبير فى معركته هو ، ومن أجل الحارة ، فيهاجم الأعداء ، وهو يتلو شيكسبير ، وينقذ الشيخ حسنى ، ويحمله على كتفه ، ويعود به إلى منزله ، ويصرخ فى زوجه وبصوت عال لكى تحضر الدواء .

وتأتى نهاية الأسطى قدرى بطريقة مستمدة من مأساة هى من صنع الحارة ، لا صراع ، ولا تحد للأقدار ، ولا قتل ولا انتحار ، ولا طبيعة غاضبة ترسل الحمم والرياح والصواعق ، ولا فلسفة متمردة ، كل شئ يتم بخفة ، وفى جو من التسامح ، إن ربتة حنونة وصغيرة ، تجعل الأسطى قدرى ينسى كل شئ ، وإن إلقاء السلام من الأسطى قدرى على أصحابه فى المقهى يجعل الحارة تتسامح معه ، وتفتح صدرها له ، لكى يمارس دوره من جديد ويملأ مكانه الذى ظل شاغرا .

لقد رددنا فيما سبق عبارات عن مأساة البطل ، وعن سقوط البطل ، وغير ذلك من تعبيرات تتناسب مع المآسى الأوروبية ، التى استمدت قاموسها من مصطلحات أرسطو ، أما مأساة الحارة فلها تعبيراتها الخاصة ، التى كان يستخدمها الأسطى قدرى ، وهو يتحدث وقت اشتداد الأزمة عن أنه هو المعذب ، وهو المنكوب (ص ٣٢) . أو وهو يتحدث عند انفراج الأزمة عن إحساسه بالارتياح (ص ٦٣) ، وبأنه مثل المريض الذى يتقدم الآن نحو الشفاء (ص ١٠٣) .

تلك هى المقدمة الأولى .

— ٢ —

الأسطى قدرى فى رواية « مالك الحزين » . يتشابه فى أشياء كثيرة مع عبد الحليم أفندى فى رواية « حكايات للأمير » فكلاهما قد اتصل بالإنجليز وقلدهم ، وانعكست مظاهر هذا التقليد على موقفه من قومه ، وموقف قومه منه .

صدرت الطبعة الأولى من رواية يحيى الطاهر سنة ١٩٧٨ ، أما الطبعة الأولى من رواية أصلان ، فقد صدرت سنة ١٩٨٣ .

وهناك أشياء أخر غير هذا ، تحمل سمات مشتركة بين الروايتين ، فكلتاهما تعتمدان على الراوى ، الراوى عند يحيى الطاهر يطل خلال ضمير المتكلم ، أما الراوى

عند أصلان فهى يتخفى وراء يوسف النجار ، والمرأة الخرقاء فى رواية يحيى الطاهر قد فضحت مـن حيث لا تشعر عبد الحليم أفنـدى ، وأيضا سليمان الصغير فى رواية أصلان ، قد أضاع من حيث لا يشعر الهرم الكبير .

ولكن كل هذا لا يعني أن أصلان متأثر بيحيى الطاهر ، ولكن يعني أن كليهما قد امتاحا من جذور واحدة ، وأن كليهما يعكسان الجوهر المشترك للشكل الشعبى . الذى يلقى بظلاله على كل من الكاتبين ، تبدو بينهما مشابهة ، قد تغرى لأول وهلة بالقول بأن أحدهما يسير فى ركاب الآخر .

الحقيقة أن أصلان وإن كان يتشابه مع يحيى الطاهر فى جذور مشتركة ، إلا أنه يختلف عنه فى أشياء كثيرة ، إن لم نقل إنه قد حقق ما لم يستطعه يحيى الطاهر .

قلنا من قبل إن التراث والمعاصرة كانا يتصارعان فى رواية يحيى الطاهر ، وإن الغلبة كانت للمعاصرة وتابعنا مظاهر تلك الغلبة على لغة الكاتب وغيرها مما يتعلق ببنية الرواية .

إن ثقافة يحيى الطاهر وراء ضمير المتكلم ، وتظهر خلال لغة شعرية ، وتعليقات غاضبة ، وإشارات سياسية ، ونقدات اجتماعية .

وسنقول فيما بعد ، إن أصلان قد اقترب من روح الشكل الشعبى ، وأخفى حقيقته كمـؤلف وراء السطور ، وجعل الشكل يتحرك من تلقاء نفسه وكأنه سيرة شعبية ، يقوم فيها فقط بدور الراوى ، وسنتابع مظاهر ذلك وقد انعكست على الزمن والعقل الجمعى والرؤية الفلسفية وصورة المقهى وغير ذلك .

قلنا ذلك من قبل ، وسنقوله من بعد ، ونؤكده الآن خلال التطبيق وتتبع أوجه المفارقة بين كل من عبد الحليم أفندى والأسطى قدرى الإنجليزى .

كانت الدراسة عن يحيى الطاهر تحت عنوان « ملحمة القدر » أما الدراسة عن أصلان فهى تحت عنوان « الواحد فى الكل » .

وهذا الاختلاف فى العنوان ، يعكس اختلاف الموقف عند كل من الكاتبين .

يحيى الطاهر صورة للمثقف المعاصر الذى ينطلق من الشكل الشعبى ، ليقول كلمته ، ويؤكد وجوده .

أما أصلان فهو صورة لمن يخفى نفسه تحت نداء الكل ، ويجعل الشكل الشعبى يفرض مواصفاته الخاصة ، ويتحدث بلغته هو .

وقد انعكس هذا الموقف على كل من عبد الحليم أفندى ، والأسطى قدرى الإنجليزى . حكاية عبد الحليم أفندى مع المرأة الخرقاء ، يرويها كورس من ثلاث : أكتع وأخرس وأهتم ، يحكون ملحمة القدر ، وفلسفة الأيام التى تدور كما تدور السواقى على حد تعبير المؤلف .

وهى تروى مأساة فرد ، وتنتهى بافتضاح موقفه ، شأن كثير من تلك النماذج الفردية ، التى طرأت على السطح عقب الاتصال بأوروبا ، وتقليد المغلوب للغالب ، ومنذ أن لمس الطهطاوى ذلك ، وتابعه المويلحى والمنفلوطى ، ثم اتخذته القصة القصيرة والرواية نموذجا للسخرية ، وافتضاح أمر التقليد .

وقد انعكس هذا على لغة يحيى الطاهر ، فجاءت أنيقة شعرية ، تحمل روائح عصرية ، وتشير إلى شخصيات سياسية ، وتنبىء عن جهد ذاتى يبذله المؤلف لكى يقترب إلى اللغة المنتقاة .

أما الأسطى قدرى الإنجليزى ، فإن نكبته لا تعود إلى ملمح فردى ، وسر عذابه لا يعود إلى تقليد الإنجليز ، إنه لا يمثل نموذجا استهوى الكتاب منذ الطهطاوى وحتى محمود طاهر لاشين فى قصته القصيرة « الوطواط » .

إن الأسطى قدرى مهموم ، لأنه لا يعرف لماذا يلقبه أهل الحارة بالإنجليزى ، وهو منذ البداية يبحث عن الانتماء ، والاندماج فى الكل ، يظهر أول ما يظهر فى الرواية ، وهو يتستر خلف الحائط ، وينظر الى الغادين والرائحين ، ويحن إلى الجلوس بينهم ، والتحادث معهم .

وسرعان ما يذوب عذابه ، حين يسحبه المعلم رمضان إلى المجموعة ، فيحس بالارتياح ، وبأنه قد شفى من علته ، ويسعى إلى البذل من أجل الجماعة ، إنه لا يصبح ولا يبكى ولا يشق ثوبه ، كما فعل عبد الحليم أفندى وهو يستعطف المرأة الخرقاء ، فقد وجد نفسه وسط الجماعة ، وضحى بنفسه من أجلها ، وتحول إلى بطل شعبى ، يهاجم الأعداء ، وينقذ الشيخ حسنى .

حقا ، إن أصلان يصور بطله فى صورة « كوميدية » ، وقد تحول إلى قاذفة تتكتك ، ثم تعود وتلقى بالقذائف ، وحقا إن شكله مثير ، وقد تلفح بالكوفية ، ولم يعد يظهر منه إلا عينان غاضبتان ، وفردتا شارب ابيض ومنكوش . ولكن هذا التصوير يقترب من الروح الخفيفة التى تتميز بها مأساة من صنع الحارة ، ويشبه الرسوم الشعبية التى

تنقش فوق الحوائط ، ابتهاجا بعودة الحجاج ، ويظهر فيها أبو زيد الهلالى بشارب طويل ومبروم .

وقد انعكس هذا على لغة أصلان كما سنذكر فيما بعد . فبدت لغة شعبية ، ذات جمل يعطف بعضها على بعض ، ويتداخل بعضها فى بعض ، وكأننا داخل بيوت الحارة ، وقد تعاطف بعضها على بعض .

إن أصلان غير عاجز عن اللغة المنتقاة ، فأعماله الأخرى ومنذ مجموعته الأولى « بحيرة المساء » تتميز بلغة وديعة رقيقة ، وقد سبق لى فى كتاب « القصة القصيرة فى الستينيات » أن شبهت لغته بالجدول الرقيق الذى ينساب بعذوبه وسط طبيعة لم تمسسها يد إنسان ، أو بلوحة انطباعيه تثير حسا جماليا متعدد الألوان والأطياف .

أصلان غير عاجز عن ذلك ، ولكنه هنا يفعل ذلك عن عمد كى يحاكى السيرة الشعبية ، أو أن الرواية هى التى تفعله ، بعد أن تقمصته وحولته الى وسيط ، يتكلم بلغتها .

وتلك هى المقدمة الثانية .

– ٣ –

تلكما المقدمتان ، وبقيت النتيجة .

المقدمة الأولى مؤداها أن أصلان يكتب « مأساة » شعبية ، فى مقابل مآسى شيكسبير .

والمقدمة الثانية مؤداها أن أصلان حقق فى مسيرة الشكل الشعبى ، ما لم يحققه يحيى الطاهر .

أما النتيجة فملخصها : إن تحديد الشكل الشعبى ، يمكن أن نلتمسه بصورة أوضح فى رواية أصلان « مالك الحزين » ، أكثر مما نلتمسه فى المآسى العالمية ، أو عند يحيى الطاهر .

وهى نتيجة تلقى على عاتق النقد ، ويمكن لهذه الدراسة أن تتحمل مسئوليتها خلال الظواهر الآتية : –

١ – الواحد فى الكل .

٢ – المقهى .

٣ ـ الرؤية الفلسفية .

٤ ـ الزمن .

٥ ـ اللغة .

ـ ٤ ـ

الواحد فى الكل :

عم عمران العجوز ذو الشعر الأبيض ، وأكبر رجل فى إمبابة ، يجلس مع أهل حارته فى عزاء عم مجاهد ، وبعد أن ينتهى القارئ من تلاوة القرآن الكريم ، يقص على النـاس تاريخ إمبـابة بتفاصيله ودون أن يترك حرفا ، يحكى حكاية المقهى . والكيت كات ، ويروى قصة موت عم مجاهد ، ويتحدث حتى عن سليمان بائع الحشيش ، وقصته مع فتحية .

كان الناس قد نسوا أن يقفلوا السماعة الكبيرة ، ذات اللون القاتم ، ومن هنا أصبح صوته ضخما ، يحمله الهواء إلى كل جانب ، ويسمعه كل شخص فى الحارة ، يسمعه الأمير بن عوض الله ، والشيخ حسنى ، والمعلم سليمان ، وفتحية . وكل الجالسين على المقهى ، والسائرين فى الطريق ، أو النائمين فى البيوت .

عم عمران يروى الذكريات ، والناس صامتون ، ولا يقطع حديثه سوى صوت من طفـل يبكى ، أو خبطة على الباب ، أو تعليق قصير من أحد الحاضرين ، أو آهة من امرأة ، قد توحد الجميع فى هذا الصوت ، وعم عمران يتحدث نيابة عنهم ، وهم كالكورس الحزين الصامت .

ولكل هذا دلالته العميقة فى بنية الرواية ، فأصلان لم يورد ذلك من باب الذكريات فحسب ، أو من أجل تلخيص أحداث الرواية ، وهو يقترب من النهاية ، ولكن أورده لدلالة أعمق من هذا بكثير .

إن الرواية هى رواية الجميع ، وإن الصوت هو صوت الجميع ، وان الواحد كشئ مستقل لا وجود له ، ولكن الوجود للجميع ، أو بعبارة أخرى ، إن الواحد فى الكل . وذلك هو المفتاح الأساس لفهم الرواية ، وللكشف عن أسرارها .

وهو شئ قد لاحظته من قبل فى الجزء الرابع من « مقالات فى النقد الأدبى » ،

وقلت ، « إنها رواية من وضع الحارة ، مؤلفوها هم ، الشيخ حسنى ، وعم عمران ، وقدرى الإنجليزى ، والمعلم رمضان ، وقاسم أفندى ، وعبدالله القهوجى ، وسليمان الصغير ، والجاويش عبد الحميد ، والمعلم صبحى ، والمعلم عطية ، وحنفى اللبان ، والحاج خليل ، وعبد الخالق الحانوتى ، والحاج طلب الحلاق ، وزين المراكبى ، وفاطمة ، وشوقى ، وفاروق ، وفتحية ، والأمير عبد الله ، وحسنة بائعة الجرايد ، وحسين عبد الشافى ، وعم مجاهد ، وجابر البقال ، والخواجة ، والريس عبد الباسط ، وحمادة الابيض ، والمعلم عوض الله ، والحاج محمد موسى ، وعشرات الأسماء ، يشكلون بطلا واحدا ، يجتمعون على المقهى ، ويتقابلون فى الوسعاية ، ويمارسون حياتهم بعفوية ، دون انتقاء للأحداث ، وترتيب لمجريات الأمور » .

ومن هنا لا توجد حياة خاصة لأية شخصية ، الناس يسخرون من يوسف النجار ، الشخصية المثقفة الوحيدة فى الرواية لأنه يتحادث مع نفسه ، وتقول عنه أخت فاروق إنه يكلم نفسه . وكل شخص يهرب من ذاته إن كانت له ذات ، نرى الواحد منهم يقوم من على سريره ، ثم يخرج إلى الوسعاية التى تسع الجميع ، وهناك يلتقى بالشخص الآخر ، حتى هذا الآخر ليس كيانا مستقلا تربطه به خصوصية خاصة بهما ، بل الجميع يلفهم شئ واحد ، يكلم أحدهم الآخر ، فيرد عليه الثالث أو الرابع ، ويسأل أحدهم ولا ينتظر منه الإجابة ، وكأنه يخاطب نفسه .

حتى الغائب منهم موجود بينهم ، تبدأ الرواية وقد اكتشف عم عمران وفاة صديقه عم مجاهد ، الذى تظل جنازته تشغل الجميع ، ولا يقل تأثيره عن أية شخصية أخرى موجودة بينهم . تبدأ الرواية بالحديث عن وفاته ، ثم تنشغل بالإعداد لجنازته ، وتنتهى وعم عمران يقص ليله عزائه تاريخ الحارة ، فهو الغائب الحاضر ، الذى يعمر بوجوده الرواية كلها .

الواحد فى الكل ، هذا هو جوهر التكوين الشعبى الذى اكتشفه أصلان وجعل روايته تنتمى الى عالم السير الشعبية ، أكثر مما تنتمى إلى عالم الرواية الأوروبية بمعناها التقليدى الذى يبرز فى دور الشخصية ، ويحدد سماتها المادية والنفسية ، ويجعل كل شخصية تستقطب مجموعة من الأحداث ، وتتصارع من أجل ذلك مع بقية الشخصيات .

ومن هنا كان أصلان أكثر انتماء إلى روح الشعب ، من بقية الكتاب الذين اعتمدوا على البطولة الفردية ، ولم ينتبهوا إلى روح السيرة الشعبية .

البطل فى حكايات للأمير هو الراوى المثقف ، الذى يسقط على الرواية وجهة نظره الخاصة ، ويجعل الخلفية الشعبية رمزا لموقف هذا الرواى ، الذى يؤكده باستمرار خلال ضمير المتكلم .

والبطل فى رواية أحمد شمس الدين الحجاجى ، هو الشيخ نور الدين ، الذى يتحول إلى بطل ملحمى ، يبتلع كل شئ حوله ، ولا يتيح لغيره أن يتنفس ، وكأنه الساحر العجيب ، الذى يصنع المعجزات ، ويبهر النظرات .

أما البطل عند أصلان فهو الكل وقد اندمجت فيه جميع الشخصيات ، فكل واحد قد فقد وجوده ككيان مستقل ، وارتبط بهذا الكل . ما إن تبدأ الرواية فى تقديم شخصية ، حتى تقطع هذا التقديم ، بتداخل شخصية ثانية ، أو ثالثة ، أو رابعة ، إنه لا وجود للشخصية إلا من خلال الآخرين . وهذا يفسر ظاهرة تزاحم الشخصيات فى الرواية ، التى تتكاثر وتتداخل فى هيئة عنقودية ، ففى (ص٩) ترد أعلام لتسعة أشخاص ، وفى فقرة واحدة من (ص٦٤) ترد أعلام لسبعة أشخاص .

وقد يخيل للمتعجل أن هذا إسراف لا ضرورة له ، وقد يصاب بالملل والانصراف عن الرواية ، ولكن الحقيقة ان هذه الظاهرة تعكس جوهر الرواية ، كسيرة شعبية لا تقف عند فرد واحد ، يصنع المعجزات ، ويفجر الأحداث ، ولكن كل فرد يندمج فى الكل ، ويصبح ذرة فى الهواء الذى يتنفسه الكل ، وحبة فى عجينة واحدة تضم مئات الحبات .

٤ - ١

كتب توفيق الحكيم رواية « عودة الروح » من منطلق الكل فى واحد ، وليس الواحد فى الكل ، وكان يعكس بذلك أمل كثير من المثقفين فى تلك الفترة ، ممن يبحثون عن « الزعيم » ، الذى يمثل عودة الروح إلى مصر .

وأخذ الحكيم يستدعى هذا الزعيم بعبارات مليئة بالحماسة ، ويورد على لسان مفتش الآثار الفرنسى ، خطبا تتحدث عن طبيعة الشعب المصرى ، الذى ينتظر « المعبود » لكى ينطلق ، كما انطلق من قبل آباؤه من الفراعنة ، الذين تجمعوا حول الزعيم ، وحولوه إلى إله ، وصنعوا له معجزة الأهرام ، التى لا تزال تطاول الزمان .

وفى ظل زعامة الرئيس جمال عبد الناصر ، نشر لويس عوض فوق صفحات الأهرام ما يفيد أن عبد الناصر كان مولعا بقراءة عودة الروح ، وكان يجد فى نفسه الزعيم ،

الذى يتطلع إليه توفيق الحكيم ، ويناشده بعبارات كلها ترقب وانتظار . وسواء كتب لويس عوض ذلك من باب التقرب لعبد الناصر ، أو كتبه على أنه حقيقة فى رأيه ، فإنه يعكس روح الفرعونية فى كتاباته ، ويشير إلى تركيبة عبد الناصر التى تهدف إلى أن يكون الكل فى واحد .

ولكن منطق السيرة الشعبية يختلف عن منطق المثقفين ، وهو أقرب إلى الحقيقة من طنطنات المثقفين .

قد يخضع المثقفون لقراءات فى الكتب ، وقد يتأثرون بأفكار شائعة ، تلعب السياسة دورا كبيرا فى ترويجها ، أما السيرة الشعبية فهى تعبر عن وجدان إنسان المنطقة ، وتعكس رؤاه ومطامحه .

هذا من ناحية ، ومن الناحية الأخرى ، فإن السيرة الشعبية ليست تعبيرا عن مصر وحدها ، ولا عن تاريخها الذى يمتد حتى الفراعنة ، ولكنها تعبير عن إنسان المنطقة ، سواء كان يعيش فى المغرب أو فى الشام ، أو فى الجزيرة العربية .

وهذا الإنسان يعيش فى ظل رؤية الحضارة العربية الإسلامية ، أكثر مما يعيش فى ظل الحضارة الفرعونية . لأن الحضارة الفرعونية هى تاريخ ولى ، ولا يتبقى منه إلا آثار تثير إعجاب العالم بما كان ، ولولا « شامبليون » لظلت هذه الحضارة صامته ، تعيش منقوشة على الحجارة ، ولا نعرف عنها شيئا سوى ما قدمته لنا الكتب المقدسة عن طغيان الفراعنة ، والصراع بينهم وبين الأنبياء والمرسلين .

أما الحضارة العربية الإسلامية فهى الحضارة السائدة ، وهى التى ترسبت فى نفوس الجماهير ، وعكسوا قيمها فى سيرهم الشعبية .

ولا نعنى بتلك القيم صفات الصبر والشجاعة والشهامة ، ولا نعنى اللوازم الدينية التى تتمثل فى البداية وفى النهاية وفى عبارات تتوارد على ألسنة الناس فى مناسبات مختلفة ، وهى لوازم تحمد الله وتسبح بحمده ، وتصلى على أنبيائه وملائكته وعباده الصالحين .

لا نعنى ذلك فقط مع أهميته ، ولكن نعنى هذا الروح الذى يتسلل إلى السيرة الشعبية ، ويعكس سلوك الناس ، ويتمثل فى عبارة الواحد فى الكل ، وليس الكل فى واحد . وهذا الروح يمثل الإضافة الحقيقية للحضارة العربية الإسلامية ، فالكل يتساوون ،

ويندمجون فى عجينة واحدة ، وتسيرهم عقيدة واحدة ، لا تفرق بين أمير وخفير ، ولا بين كبير وصغير .

وقد رفع الإسلام شعار « الله أكبر » ، وهو يشير إلى كل هذه المعانى . فالله أصل العقيدة هو الأكبر ، وهو وراء كل شئ . أما البشر فهم جميعا متساوون ، لافضل للواحد على الآخر إلا بالتقوى ، أى بالقرب من العقيدة التى تمثل المحور الذى يستقطب الجميع ، ويجعل الواحد فى الكل .

إن تعبير « الواحد فى الكل » يختلف ، إلى حد التضاد ، عن تعبير « الكل فى واحد » . وهو اختلاف يعكس الفرق بين الحضارتين ؛ الحضارة الفرعونية من ناحية ، والحضارة العربية الإسلامية من ناحية أخرى . حضارة تؤمن بالزعيم المعبود الأوحد ، وحضارة أخرى تؤمن بالله الواحد الأحد ، أما بقية المخلوقات فهم سواء فى نظر ذلك الشعار .

وحين يعبر الحكيم عن شعار « الكل فى واحد » فإنه يعبر عن رؤية ثقافية ، انتهت فى تطبيقاتها إلى الفرعنة ، وطغيان الحكم الفردى ، وحين يعبر أصلان عن شعار الواحد فى الكل ، فانه يعكس القيمة الأولى للحضارة العربية الإسلامية ، التى ترسبت فى السير الشعبية ، وجعلت الجماهير يخضعون لروح واحدة ، تسيرهم بلا تمييز بين أمير وخفير .

ولكن أصلان عبر عن تلك القيمة ، وكأنها غريزة تسير إنسان الحارة ، كما تسيره غريزة الجوع أو الجنس ، ولم يعبر عنها كقيمة متجاوزة ، لها رصيدها الدينى والتاريخى .

نجح أصلان فى التعبير عن رؤية إنسان الحارة ، الذى يخلو من الخصوصية ويندمج فى الجماعة ، ولكن لم يعكس القيم المتجاوزة ، التى تحرك هذه الكتلة الكبيرة نحو هدف سام ، فبدت الرواية كأنها تصف غابة من النحل ، الجميع يتحركون ، و يتناسلون ، ويشربون الخمر ، ويزنون ، ثم هم أيضا يتعاونون ، ويندمج بعضهم فى بعض ، ويكونون كتلة واحدة ، تسير بدافع الغريزة الحيوانية ، أكثر مما تسير بدافع المكتسبات الإنسانية .

حقا ، فى نهاية روايته جعل الجميع يتحدون ، ويدخلون فى معركة مصيرية ، ولكنها معركة بدت أقرب إلى معارك العيال ، العدو فيها هى الحكومة والأسلحة فيها هى الحجارة ، ويبدو قدرى بشاربه الأبيض الكث ، وقد تحول إلى مقاتلة ، يحوم فوق البيوت ، وكأنه دون كيشوت يحارب طواحين الهواء .

إنها معركة هزلية كبمب الأطفال ، وتعبر عن قرية معزولة ، تخلو من القيمة المتجاوزة ، التى تمثل البعد الحضارى الذى يحرك السيرة الشعبية ، كما رأينا فى مغامرات السندباد فى فصل « الشكل الأصيل » .

إن مشكلة أصلان مع حارته أنه تقبلها كما هى ، كما سبق أن فصلت فى الجزء الرابع من مقالات فى النقد الادبى ، وأخذ يرصدها بعين الرضا ، التى لا تلتفت إلى القصور ، وبعد أن تحولت إلى ذكرى ، والذكرى جميلة ، خاصة إذا كان المؤلف فى قلب الأحداث من تلك الذكرى ، فتحولت روايته إلى فيلم تسجيلى ، يحرص مؤلفه على أن يصور ما قد اندثر ، والذى يقف على أطلاله ، كما كان يقف مالك الحزين على الجداول يبكيها بعد أن تجف .

ولكنه فيلم من كرتون ، قد يثير الدهشة ، ولكنه يخلو من البعد المتجاوز ، ومن الرؤية الحضارية .

– ٥ –

المقهى :–

تتخذ الرواية الواقعية فى مصر من المقهى عنواناً لها ، مثل : قهوة الموارد ، والكرنك ، وميرامار ، وهو عنوان يشير إلى المكان ، الذى تتم على أرضه الأحداث ، وكأنه خشبة المسرح أعدت لاستقبال الأبطال .

ولم تتجاوز صورة المقهى فى ثلاثية نجيب محفوظ هذه الوظيفة الخارجية ، والتى يصبح فيها المقهى مجرد ديكور ، أو لافته تشير إلى الحى الشعبى .

وقد حاول نجيب محفوظ أن يتطور بصورة المقهى فى روايته « ليالى ألف ليلة » ، فعقد فى أولها فصلاً تحت عنوان « مقهى الأمراء » ، ولكن هذا المقهى يختفى بعد ذلك ، ولا يذكر إلا عرضا فى مرات معدودة ، ليفسح الطريق أمام عنصر الزمن الذى يمثله الشيخ .

وقد تطور جيل الستينيات بصورة المقهى ، واتخذوه رمزا لتغييرات اجتماعية ، وقضايا سياسيا ، إن المقهى فى رواية محمد البساطى « المقهى الزجاجى » هو رمز لمصر كلها فى مرحلة انتقالية تشهد زوال النفوذ الأجنبى ، وتفسح الطريق للعنصر الوطنى ، خلال تغييرات اقتصادية واجتماعية .

ولكن صورة المقهى فى « مالك الحزين » تختلف عن كل ذلك ، ليست هى مجرد ديكور ، أو خشبة مسرح ، أو عنوانا يوهم بالجو الشعبى ، ولا هى رمز لتغييرات أو قضايا وطنية ، إنها باختصار تمثل دور البطل المحورى فى الرواية ، وترتبط أحداثها ومصيرها بأحداث الرواية ومصيرها .

تبدأ الرواية محملة بنذر مأساة قريبة سوف تقع ، فالمطر كف عن أن ينزل ، والشمس كفت عن أن تطلع ، وجاء المساء مبكرا .

وكانت المأساة متعلقة بمصير المقهى ، الذى سوف يزال ، وأصبح فى حكم الذى طار على حد تعبير عبد الله القهوجى (ص١٠) .

ولم يكن الاحتفاء بهذه المأساة أمرا عبثا ، أو تصحيحا للأشياء ، لأن المقهى يمثل مصير الحى كله ، ومصير الناس الذى يتحركون فوق هذا الحى ، بكل آمالهم وآلامهم ، ومن هنا تظل صورة هذا المقهى ، تلقى بظلالها خلال أحداث الرواية .

إن عم عمران ، محدث القرية ، يروى تاريخ هذا المقهى ، لقد بدأ مع الكيت كات ، واشترك فى بنائه الناس ، الذين كانوا يسرقون المونة والأخشاب والطوب من الحكومة والخواجات ، ويبنون به المقهى ، « بنى من أحسن طوب ، وأحسن مونه ، عمد السقف بلـوط ، والدارابزين والشبابيك مـن الخشب العزيزى أبو رائحة كأنها المسك ، والسلم وأرضية المنادر والمقاعد من خشب الأرو الجوزى المحترم ، والرخام الأبيض الأصيل . والزجاج أبو ألوان المعشق » (ص١١٣) .

وتتم المأساة فى نهاية الرواية ، وتحت عنوان « كفوف الدم » يهدم المعلم صبحى هذا المقهى بعد أن اشتراه ، ليحوله إلى عمارة كبيرة ، ويذبح عجلا سمينا عند عتبة المقهى ، وأخذ عماله يخضبون كفوفهم من دماء العجل ، ويلطخون بها جدران المقهى الخالى .

ويسدل التاريخ على فترة استمرت أكثر من عشرين عاما ، ثم زالت وكأنها حلم فى ليلة شتوية ، وينبرى مالك الحزين على إيقاع المطر ، والشرارات الكهربائية المنبعثة من ورش اللحام ، لكى يرثى الأطلال فى أسلوب مأساوى حزين !

« إمبابة أيتها السيدة الحزينة الفاجرة .

ــ أنت سكران

ـ كلا أنت مجروح »

ويحاول أن يغسل جرحه ، ويرمى بنفسه فى النهر ، ولكن النهر لم يعد هو النهر !

« وليس نهرك ما ترى ذلك المطروح مثل ماء الغسيل . تعاف اليوم أن تَروى القلب ، وأن تبل منه الريق . يرضيك ما فى فمك من ملح الدموع ، وطعم الخمر والعطش » .

فالبطولة فى تلك الرواية لا تعتمد على البطولة الفردية وكما هو الحال فى الرواية الواقعية ، ولا حتى على البطولة الجماعية ، التى تنجز أهدافها خلال مجموعة من الشخصيات كما هو الحال فى الرواية الاشتراكية ، إن البطل فى تلك الرواية هو المقهى به تبدأ ، وعليه تنتهى .

ـ ٦ ـ

الرؤية الفلسفية :ـ

ربما كان هذا العنوان ضخما لا يتناسب واتجاه الرواية ، فالأشخاص هنا لا يفكرون ، ولكن الجماعة تفكر لهم ، أو هم يعيشون مع الجماعة دون حاجة للتفكير . وما إن تحل بأحدهم ضائقة تدعوه للتفكير ، حتى يهرب إلى تيار الجماعة ، وينسى نفسه عندها .

فى بداية الرواية تخبر الأم ابنها بموت عم مجاهد ، فيفكر قليلا ، ثم يخرج إلى الوسعاية ، ويتحدث مع جابر البقال .

وفى نهاية الرواية يتقرر مصير المقهى ، ويتضايق الأمير عوض الله صاحب المقهى من هذا المصير ، ويتذكر قول يوسف النجار إن الإنسان يجب أن يخرج عن نفسه حتى يتأملها ، ولكنه لا يفهم كيف يخرج الإنسان عن نفسه .

الشخصية التي تملك حق التفكير هي شخصية يوسف النجار ، وهو المثقف الوحيد فى الرواية ، الذى يعلق لوحات بيكاسو ، ويزمع أن يكتب رواية .

وهذه الشخصية غريبة بمنطق الرواية ، نراها منذ البداية تعيش منفردة فى حجرة ، وتعلق الموناليزا ولوحات بيكاسو . ونراها اثناء الرواية مثل كثير من الشخصيات الوجودية ، تطفو بلا جذور فوق السطح ، تشاهد المظاهرات فتكتفى بالتأمل ، ولا تمارس الفعل . ونراها فى النهاية تتحول إلى مالك الحزين ، يقف فوق الأطلال ، وينعى الديار .

قلنا إن الأشخاص فى تلك الرواية لا يفكرون . وقد انعكس هذا على بنية الرواية

فكل شئ يتم فيها على السطح وبخفة ، ودون أن ترتد إلى الأعماق ، وهى تخلو من عنصر الصراع الذى يقوم على التصادم بين وجهات النظر المختلفة ، وتعارض المصائر .

حتى مجرد التأمل الخفيف حول الأيام والليالى ، مما نجده عند يحيى الطاهر مثلا ، تخلو منه الرواية ، فالأشخاص فيها لا يتأملون ، ولا يفكرون ، بل هم ينغمسون فى تيار الجماعة الذى يجرفهم كأنابيش عنصل على حد تعبير إمرئ القيس .

٦ ـ ١

وقد خلت الرواية من الألوان القاتمة ، والنزعة العبثية . وعلى الرغم من الحزن الشديد الذى يسيطر على مالك الحزين ، فان كل شى يتم خلال ما أسميه بطابع السيرك ، الذى يلقى بظلاله على الظواهر الآتية .

١ ـ صور الشخصيات أقرب إلى دنيا السيرك ، الشيخ حسنى الأعمى وهو يقوم بمغامراته فى عرض البحر ، والأسطى قدرى وهو يتكتك بقاذفته ، ويبدو فى شاربه الأبيض كأنه الجرذان ، وفاروق وهو يخرج من بيته هائجا بالفانلة واللباس ، كأنه نمر مخطط يريد أن يأكل شوقى ، وحسين عبد الشافى وهو يحمل والده المتوفى على الدراجة أمامه .

٢ ـ المواقف الروائية من النوع الخفيف ، الذى يثير الضحك ، ولا يجرح الشخصية ، ففاروق يلقى بالماء الوسخ على صديقه شوقى ويضحك ، ومعركة مضحكة تـدور بين الأسطى عبده والهرم الكبير بسبب فتحية ، والشيخ حسنى يخدع المعلم رمضان ، ويضحك حتى المخدوع ويقول « شيخ الكلب هذا عبارة عن شيطان رجيم » .

٣ ـ ومأساة الأسطى قدرى الإنجليزى تتم بروح السيرك ، هى معارضة لمآسى شيكسبير الدرامية ، التى يتحطم فيها البطل ، وتثور الطبيعة ، وتهتاج الرياح ، ويتأزم الصراع ، أما مأساة قدرى فهى من النوع الهزلى ، وتنتهى وقد تحول صاحبها إلى مقاتلة ، تدور فى سماء إمبابة ، وتلقى بالقنابل ، وكأنها تلقى بالصواريخ الملونة يوم عيد بهيج .

٤ ـ حتى روح الانتقام تتم بخفة تتناسب مع منطق السيرة ، وتضع سره فى أضعف خلقه ، وتجعل مصير مغرور منتفخ الأوداج محزنا ومضحكا فى آن

واحد ، فتحت عنوان « سليمان الصغير أضاع الهرم الكبير » ، يصرخ سليمان خوفا من المعلم الذى يختبئ من الشرطة ، ويصيح فيه المعلم بصوت عال ، ولكن صياحه يصل إلى أسماع الشرطة ، ويقع فى المصيدة ، وجعل ، « يجرى كالقاطرة ، وهو يعوى ويخبط فى جدران الطريق » على حد تعبير المؤلف .

٥ ـ روح النكتة تشيع فى الرواية ، وهى من النوع الخفيف الهزلى ، الذى لا يخرج عن طبيعة السيرك ، إن المطارحات بين الخواجة وقاسم أفندى ، تشبه مطارحات أبو لمعه مع الخواجة بيجو ، يضحك لها الطرفان ، ولا يستغنى أحدهما عن الآخر .

٦ ـ حتى الألفاظ الخشنة ترد قليلا وفى موضعها ودون إسراف أو تفصيل ، إن ألفاظا مثل « ابن الوسخة » أو « أنت مرة فقر » ، ترد بحساب ، وتعبر عن دنيا السيرك ، ولا يسرف فيها أصلان ، كما أسرف يوسف إدريس فى مسرحيته « الفرافير » ، والتى تحولت إلى مناكفات تضغط على الأعصاب .

وغير ذلك من ظواهر تحيل الرواية إلى دنيا السيرك ، وكأننا فى مولد كبير ، زفة وطهور ، وألعاب نارية ، وحيوانات تجرى ، حتى المعارك هى من نوع التحطيب ، التى يتعانق فى نهايتها الغالب مع المغلوب .

إن روح اللعب هو ما يمكن أن يمثل طابع هذه الرواية ، وهى روح تختلف جوهريا عن روح العبث فى رواية « أمريكا » لكافكا .

إن الكاتبين قد صورا شخصياتهما فى صورة كاريكاتورية مضحكة ، ولكن هناك فارقا بين ضحك وضحك .

الضحك عند أصلان هو من نوع الضحك الذى يدور فى دنيا السيرك ، وزفة المولد .

أما الضحك عن كافكا فهو من نوع الضحك ، الذى يتفجر على « مسرح أو كلاهوما الطبيعى » .

لقد انتهت رواية كافكا بهذا العنوان السابق « مسرح أو كلاهوما الطبيعى » ، وهو عنوان ينتهى بأصحابه إلى هذا الجو العبثى ، الذى يدور على أرض المسرح ، وتضيع فيه العلاقات الإنسانية ، ويختلط الملاك بالشيطان ، ويتحول كل شئ ، حتى الخير ، إلى تمثيل .

إن دنيا السيرك تختلف عن مسرح أو كلاهوما ، وهو اختلاف يعكس الفرق بين رؤيتين حضاريتين .

رؤية يتم فيها الصراع بخفة ، وفى جو يثير الضحك دون إيلام ، وتنتهى المفارقات فى جو من التسامح .

أما الرؤية الأخرى فهى تزيد من حدة الصراع ، وترفع من درجة السخرية إلى حد المرارة ، وقد تنتهى بصاحبها إلى مأساة قاتلة ، أو إلى عبث قاتل أيضا .

وقد عكست السيرة الشعبية الرؤية الأولى ، وجاءت مغامرات على الزئبق ، مثلا ، من النوع الخفيف ، تحاول أن تقوم الشخصية دون أن تجرحها ، وإلى أن تعيدها إلى دفء الجماعة دون إيلام .

أما كافكا فقد عكس مبالغات مسرح أو كلاهوما ، وانتهى فى روايته إلى رؤية عبثية ، مثلما انتهى مسرح أو كلاهوما .

وقد اختار أصلان أن يكون أقرب إلى عالم السير الشعبية ، وإلى دنيا السيرك ، وزفة المولد ، فأفضت إليه الجماعة بسرها ، وجعلت منه وسيطا لها ، واندمج فى لعبة الواحد فى الكل .

– ٧ –

الزمن :–

تدور الأحداث فى ألف ليلة وليلة ، داخل إطارين من الزمن :

الإطار الأول يمثل الزمن الشمسى ، الذى يستغرق الف ليلة وليلة ، والذى تقيسه السيرة بجملة « وأدرك شهر زاد الصباح ، فسكتت عن الكلام المباح » ، حينئذ يصيح الديك مؤذناً ببداية يوم جديد .

وهذا الإطار يمثل أطارا خارجيا ، تضعه الليالى تحت عنوان ليلة / ١ ، وليله / ٢ ، وليلة / ٣ ، وهكذا فى تسلسل رقمى حتى نهاية الليالى .

وهو تسلسل لا يمس الأحداث الداخلية فى شئ ، ويظل كالخيط الدقيق ، أو العقد الفريد ، يمثل شيئا خارجيا ، ليؤذن فقط ببداية الأحداث ونهايتها .

وهذا الزمن الشمسى هو الذى يمثل العمود الفقرى فى الوحدة العضوية ، التى

تقوم ، فيما يرى أرسطو ، على هيكل حكائى ، تتوالى فيه الأحداث بعضها إثر بعض ، عن طريق الضرورة أو الإحتمال .

وهذا الزمن هو الذى أسست عليه الرواية الواقعية (التقليدية) ، التى تدور داخل زمن محدد ، قد يكون ٢٤ ساعة أو أقل ، وقد يمثل جيلا بأكمله ، وقد يمثل ثلاثة أجيال متتالية .

إن مصطلحات مثل البداية والذروة والنهاية ، إنما تستمد شرعيتها من إطار هذا الزمن الشمسى ، الذى يقيس التواريخ والأعمار ابتداء من طلوع الشمس ، وانتهاء بغروبها ، ومرورا بساعة الذر.، .قت الظهيرة .

ونتيجة لهذا الزمن ، سيطرت فكرة التطور داخل الرواية الواقعية التقليدية وهى فكرة تتابع نمو الأحداث ، وانتقالها من مرحلة إلى مرحلة ، بطريقة منطقية تقوم على التسلسل والإطراد ، ولا تسمح بتدخل خارجى ، حتى لوكان من الإله نفسه عن طريق معجزة أو كرامة .

أما الإطار الزمنى الآخر ، فهو يمثل جوهر الزمن فى ألف ليلة رليلة وهو إطار يتمرد على الزمن الشمسى ، ويحيله إلى عنصر خارجى ، يشبه عياب اليمانى الذى يضم داخله الشئ ونقيضه ، كما سبق أن شرحت فى الكتاب الثانى ، وفى فصل « الأدب » .

وهذا الإطار الجوهرى فى ألف ليلة وليلة ، يتمثل فى الزمن التراكمى ، وهو زمن لا تسير فيه الأحداث فى خط تطورى مستقيم ، بل إن خطوطه تتقاطع وتتراكم ، مكونة مجموعات تشبه العناقيد التى يتكوم بعضها فوق بعض .

إن شهر زاد تبدأ الحكاية ، حتى إذا ما أحست أن الملك قد اطمأن لحديثها ، وأن عقله قد أخذ يتابع تطور الزمن ، واستسلم إلى فكرة التسلسل ، حينئذ تتدخل لتقطع هذا التسلسل ، وتقضى على فكرة التطور ، فتضيف حكاية أخرى ، تنقل المستمع إلى زمن آخر يتداخل مع الزمن الأول ، ثم تصف حكاية ثانية وثالثة ، حتى تشكل مجموعة من اللحظات الزمنية المتراكمة على هيئة عنقودية .

ففى الجزء الأول من ليالى شهر زاد ، ومن باب المثال ، وفى صفحات لا تزيد عن ١٧ صفحة ، تمتد من ص ١٤ وحتى ٣١ ، تتداخل حكايات عن : الصياد والعفريت ، والملك يونان ، والسندباد والبازى ، وابن الملك والغولة ، والمدينة المسحورة .

وهى حكايات تمثل أزمنة مختلفة ، يتداخل بعضها فى بعض ، وتقضى على فكرة التسلسل ، والوقوع تحت دائرة التطور الزمنى ، وانتظار الأحداث المتتالية .

وهذه اللحظات المتداخلة والمتراكمة لا تخلو من فكرة التطور ، ولكنه تطور يختلف فى مفهومه عن التطور فى الرواية التقليدية ، والذى يمتد فى خط مستقيم مطرد ، ويقوم على تحول عقلى ، يعتمد على المقدمات والنتائج ، أو الأسباب والمسببات . أما التطور فى ألف ليلة ، كنموذج للرواية العربية ، فإنه يعتمد على تراكم الأزمنة وتداخل اللحظات ، فإنه ينتقل ككتله أو كعنقود إلى مرحله أخرى ، وقد يتم هذا الانتقال عن طريق معجزة ، أو تدخل من قوة عليا ، أو كرامة لولى ، أو غير ذلك مما تحدثنا عنه تحت عنوان « العناية الإلهية » فى الكتاب الأول ، وفى فصل « الحكمة العربية » ، وذكرنا أنه يمثل سمة أساسية فى بنية الوسطية ، التى لا تقف عند حد اجتهاد العقل البشرى ، ولكنهـا تسمـح بتسرب منافذ تتدخل فيها القوة العليا فى الوقت المناسب ، فتغير الموازين ، وتقلب الحسابات ، وضربنا مثلا على ذلك من قصة موسى والخضر ، فأحدهما يشير إلى التفسير الظاهرى ، والآخر يشير إلى المعلم ، الذى يخترق التوقعات ، ويغير النتائج .

إن الخط التطورى الذى يعتمد على الزمن الشمسى ، لا يمثل جوهر ألف ليلة ، إنه فقط مجرد إطار خارجي ، إنما الذى يمثل جوهرها هو ذلك الزمن التراكمى ، الذى يقوم على تداخل اللحظات والأحداث .

ومن هنا تلاحظ أن الحكاية فى ألف ليلة لا تبدأ مع بداية الليلة الجديدة ، ان شهر زاد تقطع الحكاية وهى فى قمة إبهارها ، لأن الديك قد صاح ، ثم نراها فى الليلة التالية ، تكمل الحكايات عند النقطة التى وقفت عندها ، وقد تكون فى الوسط ، أو قرب النهاية ، ولكنها على أية حال لا تمثل البداية ، ولا تتطابق مع الزمن الشمسى الذى يتمثل فى ميلاد ليله جديدة .

ومن هنا نلاحظ أيضا أن عناوين الحكايات لا تطرد فى نسق واحد مع بداية كل ليلة ، فالعنوان لا يأتى مع ليلة / ١ أو ليلة / ٢ ، ولكنه يأتى مع بداية الحكاية الجديدة ، التى قد تبدؤها شهرزاد فى منتصف الليل ، أو قبل صياح الديك بقليل ، أى إن العنوان فى ألف ليله يخضع للزمن التراكمى ، لأن هذا الزمن يمثل جوهرها ، وهو يؤذن ببداية أزمنة أخرى ، ويشير إلى لحظات جديدة ، إنه لا يخضع للزمن الشمسى ، ولا يأتى مع

بداية الليلة الجديدة ، لأن هذا الزمن الشمسى إنما يمثل إطاراً خارجيا فى ألف ليلة ، وكأنه عياب اليمانى الذى يضم داخله أشياء كثيرة ومتداخلة .

٧ ـ ١

والزمن فى رواية أصلان يدور خلال إطارين أيضا : ـ

إطار خارجي يتمثل فى عشرين عاما ، هى الفترة التاريخية التى تدور داخلها أحداث الرواية .

وهذا الإطار الخارجي نكتشفه من حديث يوسف النجار ، وهو الشخصية الوحيدة المثقفة فى الرواية ، وقد استغرق فى نهاية الرواية فى ذكرياته ، وجعل ينعى عشرين عاما مضت .

وهذا الإطار الشمسى لا يمثل شيئا مذكورا فى الرواية ، ولا تعتمد عليه فى حركتها ، والمؤلف لا يتابع التطور التاريخي داخل أسرة أو جيل ، ولا يرصد نموا مطردا فى الصراع بين فكرتين أو شخصين أو جيلين ، إن الجميع يتحركون تحت مصير واحد .. ويمثلون كتلة واحدة ، يتداخل بعضها فى بعض ، كما تتداخل الأزقة والحارات .

إن القارئ لا يحس بوجود هذا الزمن الشمسى ، حتى لا يمثل إطاراً خارجيا ، كما مثل فى ألف ليله ، ولكنه يرد عرضا وعلى لسان يوسف النجار ، وهو يمضى مع ذكرياته فى نهاية الرواية ، إنه الشخصية المثقفه الوحيدة فى الرواية ، والذى يمثل الساعه الزمنية ، وهو يرصد الأحداث بنية أن يضمنها كتابا يسجل فيه تاريخ حارته ، ولكنه لم يفعل وظل هذا التاريخ الزمنى ضائعا لا يجد من يحرص عليه .

أما الإطار الآخر فهو الذى يمثل جوهر الزمن فى تلك الرواية ، وهو الإطار التراكمى ، الذى يقوم ، على تداخل الحكايات ، ويعكس تداخل اللحظات واشتباك المصائر ، كما تشتبك أسقف البيوت بعضها فى بعض .

فالرواية هى مجموعة عنقودية من الأشخاص ، يخضعون لما أسميته الواحد فى الكل ، ويشكلون كتلة واحدة تتحرك حركة واحدة ، فلا توجد الشخصية المستقلة ، التى تملك عقلا باطنا ، أو حياة خاصة فكل شخصية تفكر خلال الجماعة ، أو قل إن الجماعة هى التى تفكر لها ، أو بعبارة أكثر دقة ، إن الجماعة هى التى تسيرها بدافع أقرب إلى الغريزة ، أما عنصر التفكير هنا فمعدوم ، أو يمثل ترفا لا ضرورة له .

وهذا الزمن التراكمي يقاس بوسائل فنية ، ابتدعها المؤلف داخل الرواية ، ويمكن أن نستشهد عليها بالأمثلة الآتية :ـ

١ ـ تبدأ الأم في شي السمك ، ثم تنتقل الرواية إلى أحداث كثيرة ومتداخلة ، وبعد صفحات تعود إلى الأم ، وهي لا تزال تواصل عملية الشي .

٢ ـ يأكل المعلم رمضان نصف البرتقالة ، ثم تطرأ أحداث كثيرة ، وتتوالى لحظات زمنية ، تعود بعدها الرواية إلى المعلم رمضان ، وهو يشرع في أكل النصف الآخر من البرتقالة .

٣ ـ يقف الأسطى قدرى مستنداً إلى الحائط ، وقد باعد رجليه . وتتوالى لحظات ، تعود بعدها إلى الأسطى قدرى ، وهو لا يزال واقفا وراء الحائط .

٤ ـ تحت عنوان « الشيخان » (ص ٢١) يبدأ المؤلف الحديث عن الشيخ حسنى والشيخ جنيد ، ثم يقطعه ويدخل في أحداث أخرى ، وتتوالى لحظات زمنية متداخلة ، يعود بعدها إلى الحديث عن الشيخين وتحت عنوان « من عواقب ركوب الماء » (ص ٤٤) ، ثم يقطعه مرة ثانية ، ويروى أحداثا أخرى ، يعود بعدها إلى حديث الشيخين من جديد ، وبلا عنوان .

٥ ـ ليلة العزاء التى تقيمها الحارة لعم مجاهد ، تتداخل أحداثها مع أزمنة أخرى ، ويستطرد المؤلف ، ثم يعود إليها بين الحين والحين انظر مثلا الصفحات : (٦ـ٣٧ـ٦٦ـ٧٩ـ١٠٢ـ١١٦) . وفى فترات متباعدة ، كما تدل أرقام الصفحات السابقة .

٦ ـ لا يقدم المؤلف صورة الشخصية متكاملة ، يمكن من خلالها استنتاج عالم لها نفسى أو مادى ، ولكنه يمزقها إلى قطع تتناثر خلال صفحات الرواية ، وتتداخل مع مصائر الشخصيات الأخرى ، وتتقاطع بأحداث جديدة ، فلا يستطيع القارئ الإمساك بخط تطورى تنمو من خلاله الشخصية في بناء متماسك .

إن شخصية مثل شخصية الأسطى قدرى ، تتناثر أجزاؤها خلال الصفحات (ص ١٣ـ٣٠ـ٦٣ـ١٤٠) ، وتتداخل مع مصائر الشخصيات الأخرى ، وتغرق في الأحداث التى تتراكم عليها ، وتحولها إلى قطع تتداخل مع القطع الأخرى . ويشكل الجميع هيئة عنقودية .

إن أصلان فى مثل تلك الأمثلة ، يبتكر حيله فنية ، تجمد الزمن الشمسى عند لحظة معينة تمثل البداية ، ثم تروح تجمع لحظات زمنية متداخلة ومتراكمة ، ثم تعود إلى الزمن الشمسى فى النهاية ، إنها تحول بذلك الزمن الشمسى إلى إطار خارجى ، يمثل البداية والنهاية ، ويضم فى داخله اللحظات الزمنية المتراكمة والمتداخلة ، أى إن الزمن الشمسى يتحول إلى ما يشبه خيط العقد الفريد أو عياب اليمانى الذى يضم داخله الشئ ومثيله ، والشئ ونقيضه .

وكل هذا ينطلق من فكرة الواحد فى الكل ، التى تلقى بظلالها على صورة الشخصيات ، وصورة المكان ، وصورة الزمان ، وتحول الرواية فى التصور الأخير الى كتلة واحدة عنقودية ، تضم داخلها مجموعة من الناس ، لا يتحركون داخل زمن مستقيم ، ولا يتطورون خلال عشرين عاما من حالة إلى حالة ، ولكنهم يتجمدون فى كتلة متداخلة كالقنفد ، حتى يتلاشوا ويتحولوا إلى عصافير خضراء صغيرة ، تزقزق فوق أشجار امبابة .

حتى العلاقة بين الرقم والعنوان ، ليست مطردة فى تلك الرواية ، فلا يأتى العنوان عقب رقم مؤذنا ببداية لحكاية جديدة ، ولكن أصلان ، كما هو الحال فى ألف ليله ، قد يأتى برقم للفصل ، ثم بعد مدة قد يأتى بعنوان جديد ، لأن الحكاية لا تبدأ مع بداية العنوان ، ولا مع بداية الرقم ، ولا تنهى بنهاية العنوان وبداية رقم جديد ، والرقم الواحد قد يشمل حكايات كثيرة متداخلة ، والعنوان الواحد ، قد يضم لحظات زمنية متراكمة .

وتظل هذه الكتلة ثابتة حتى تتلاشى ذراتها بفعل الزمن ، ودون أن نجد فيها تحولا يعتمد على معجزة ، أو كرامة ، أو تدخل من قوة أخرى ، كما هو الحال فى حكاية السندباد فى ألف ليلة ، وكما عكس ذلك ألفريد فرج فى روايته « أيام وليالى السندباد » على نحو ما فصلنا فيما سبق .

وكل هذا يعنى أن رواية أصلان قد افتقدت البعد الغيبى ، الذى يشكل جوهراً أساسيا فى رؤية الحضارة العربية الإسلامية ، ومن هنا افتقدت هذه الرواية الخلفية الحضارية ، فبدت الجماعة تتحرك دون بعد ، وبدافع أشبه بدافع الغريزة ، وتحولت إمبابة إلى قرية معزولة ، تتحرك حركات تقوم على الفعل ورد الفعل .

اللغة :ـ

إن اللغة فى « مالك الحزين » ليست هى لغة فرد يتحدث إلى نفسه ، أو إلى واحد غيره ، إنهـا لغة الكـل . والحوار فيها لا يدور من باب المناجاة (المونولوج) ، ولا من باب حديث بين اثنين (الديالوج) ، إنه حوار الجماعة . فأحدهم يتحدث مع ثان ، ولكن الثالث هو الذى يرد ، ثم يتدخل الرابع ، وكأن الجميع تتلبسهم روح واحدة ، ويتحدثون فى لغة مشتركة .

« سمع صوت أمه يقول : ـ

ـ مع السلامة .

ـ مساء الخير يا أستاذ .

ـ أهلا فاروق

ـ أعطاه جابر علبة السجاير » .

فهذا المثال هو عينه من أمثلة كثيرة تتوارد فى الرواية ، ويدل على أن لغتها ليست هى لغة فرد يقول وآخر يرد ، ولكنها لغة الكل ، ومن هنا يبدو الحوار فى هذا المثال متقطعا ، لا يؤدى وظيفة مسبقة بين اثنين أو أكثر ، فالأم تلقى التحية إلى ابنها يوسف النجار ، ولكن الذى يجيب هو فاروق ، ثم يتدخل فى الصورة جابر ، وهكذا فى حوار قصير يتداخل شبح أربع شخصيات ، وكأن الجميع يتنفسون بنفس واحد ، ويفكرون بعقل واحد .

وهنا يمكـن أن نتحدث عن ظاهرة بارزة فـى لغة الرواية ، يمكن أن نطلق عليها « عنقودية اللغة » كمعادل لفظى لعنقودية الشخصيات ، ولعنقودية الزمن .

فالشخصيات فى تلك الرواية ، كما ذكرنا ، كثيرة ومتعددة ، وكل واحد يرتبط بالآخر ، والمؤلف لا يقدم شخصيته مرة واحدة ، يحدد فيها ملامحها البدنية والنفسية ، ولكنه يقدمها ممزقة بين الشخصيات الأخرى ، وغير محددة . فهو ما إن يتحدث عن شخصية حتى تدخل فى الصورة شخصية ثانية ، ثم ثالثة ، ثم يعود إلى الأولى ، وكأن هناك خيطا مشتركا ، يسلك الجميع فى سلك واحد .

والزمن الجوهرى فى هذه الرواية زمن عنقودى أيضا ، فهو لا يسير فى خط مستقيم ، ولكنه يسير فى منحنيات ، ويتكون من لحظات يتكوم بعضها على بعض فى هيئة عنقود ، ففى الفترة التى تشوى فيها الأم السمك ، تنقلنا الرواية إلى الخارج وبين الناس ، حيث المصالح تتشابك ، والمصائر تتقرر ، والأحداث تتداخل ، ثم يعود بعد ذلك إلى الأم ، وهى لا تزال فى مطبخها .

وشئ مثل هذا يمكن أن نقوله عن اللغة ، فهى المعادل اللفظى لهذه العنقودية ، سواء كانت على مستوى الشخصية ، أو على مستوى الزمن .

إن الشخصيات منذ البداية لا تعيش مع نفسها ، وتعتبر الحديث مع النفس شيئا يثير الغرابة كما استغربت أخت فاروق ، حين رأت يوسف النجار يكلم نفسه . ومن هنا لا نأتى الجملة قصيرة ، منفصلة ، منتهية بالنقطة التى تعنى أن الكلام قد صدر وتم من صاحبه . إنها جمل يسيل بعضها على بعض ، كأنها البيوت فى الحارة ، وتكثر من حروف العطف ، وأسماء الوصل ، فتبدو مسترسلة طويلة ، تنتقل من معنى إلى معنى ، ومن حادثة إلى حادثة ، ومن فقره إلى فقرة ، بتلقائية وعشوائية ، تخلو من التنسيق والخصوصية .

الخواجة يضيق بدردشة قاسم أفندى ، ولا يرد عليه ، ويبحث عن عبد الله القهوجى ، ولكنه يعثر على الهرم الكبير ، ويدور بينهما حوار قصير ، لا يزيد عن جملتين ، لأن المؤلف يجمد الحديث عن الخواجة ، أو قاسم أفندى ، أو عبد الله القهوجى ، ليأخذ فى الحديث عن الهرم الكبير على النحو الآتى :-

« كان الهرم الكبير مسرورا ، لأنهم أخذوه بالأمس ، ولم يكن يحمل شيئا مثل كل المرات التى أخذوه فيها ، كانوا يرقبونه ، ويهجمون على البيت ، ويفتشونه ، ولا يجدون شيئا ، لأن الهرم الكبير كان يذهب مع صديق المقهى ، الأسطى عبده السائق فى السفارة ، ويجلس عنده فى البيت مع زوجته فتحية التى لا تخجل ، وكان الأسطى رجلا طيبا قليل الكلام » (ص٨٦) .

وهنا يأخذ فى الحديث عن الأسطى عبده وعن فتحية . لأن مصير الرجلين قد ارتبط بامرأة واحدة هى فتحية ، أحدهما قد تزوجها ، والآخر قد أحبها على سنة الله ورسوله ، على حد تعبيره الساخر .

إن اللغة هنا تسيل وتندلق ، وتكاد تقترب من لغة المصاطب ، التى يدور فيها

الحديث بعفوية وبلا تكلف ، إن الكاتب لا يؤلف ولا يكتب ولكنه يتحدث ، والحديث ذو شجون كما يقول القدماء ، وهم يعنون أنه ذو فروع يتداخل بعضها فى بعض ، وذو غصون يتشابك بعضها فى بعض .

وهذه العفوية تجعل الرواية لا تتعمد التنسيق ، الذى ينبئ عن خطة هندسية محكمة ، فكل شئ فيها يتم عفويا ، وكأننا إزاء حى شعبى قد نشأ عشوائيا ، وبعيدا عن رقابة المهندسين ، حتى الأرقام والعناوين الداخلية تخلو من التخطيط ، فلا يحس القارئ أن الأرقام قد وضعت لتفصل فصلا عن فصل ، أو لترتب بابا وراء باب ، ولا يحس أيضا أن العناوين تشير إلى بؤرة الأحداث ، فقد تكون نتيجة لشئ عارض ، لا يمثل محورا أساسيا ، إن شرارة من ضوء لحام تنبعث من يد صبى صغير ، قد يهتم به المؤلف ، وقد يضعه تحت عنوان براق ، هو عنوان « الولد والمصباح » الذى يصلح أن يكون عنوانا لرواية رومانسية .

٨ ـ ١

وقد انعكس هذا على ما يمكن أن نسميه بتداخل الضمائر فى الرواية ، وهو تداخل لا يعنى الغموض وانقلاب المعايير ، ولكنه تداخل متعمد ومفهوم ، يعكس نية المؤلف فى التعبير عن الروح العامة ، وكأن « ضميرا » واحدا يحرك الجميع .

فمنذ البداية يقدم لنا أصلان شخصياته وهى تقع تحت تيار مشترك ، إنه يتحدث عن يوسف النجار ، ثم ينهى هذا الحديث بقوله : « مد يده إلى كوب الشاى الكبير ، وقام يوسف النجار واقفا » . وعقب هذه الجملة مباشرة يورد المؤلف هذه الجملة « رأته أمه يعود بالجلباب والسنارة ، فأدارت وجهها » .

وقد يخيل للقارئ أن الضمير فى الجملة الأخيرة ، يعود إلى أقرب مذكور كما يقول النحاة ، وهو هنا يوسف النجار ، ولكن أصلان يحطم قواعد النحاة ، ونكتشف بعد قليل أن الحديث عن شخص آخر ، وهو فاروق ، وأن مصير فاروق يرتبط بمصير يوسف النجار ، وإن مصير الاثنين يرتبط ببقية الشخصيات ، فبعد قليل يخرج يوسف النجار إلى الوسعاية ، ويخرج فاروق إلى الوسعاية ، وينغمسان فى التيار العام ويدور بينهما حوار ، يتدخل فيه ثان ، وثالث ، ورابع ، ويتحرك الجميع داخل الوسعاية كمجموعة من الأسماك ، يجرفهم تيار فى بحر كبير .

إن تداخل الضمائر هنا لا يعنى الغموض ، ولا مجرد تحطيم قواعد النحاة ، لأنه

تداخل متعمد ، لا يخل بمعنى الرواية ، ويؤدى وظيفة فنية ، تعكس روح الجماعة ، وتعبر عن عنقودية اللغة ، التى تتداخل فيها الجمل ، وتسيل الضمائر بعضها على بعض .

٨ ـ ٢

تتدرج « مالك الحزين » إلى جنس السيرة الشعبية . والسيرة الشعبية فى نشأتها الأولى كانت تحكى شفويا أمام الناس ، وفوق المصاطب ، وليست تكتب فى حجرة مغلقة وعلى أوراق يحذف فيها المؤلف وينقح ، حتى يصل إلى لغة مصقولة ومنتقاة.

وقد انعكس هذا على لغة الرواية ، فجاءت عملية ، مباشرة ، تخلو من التزويق وتقترب من لغة الحياة اليومية .

« قامت هى ، وأخذت كيس السمك ، وأفرغته فى صينية القلل ، وأحضرت صاجة الشواء ، أعدت حفنة من الردة ، وصحنا به ماء ، خلطت فيه الملح والشطة والثوم والكمون ، ودخلت وراءه ، ونظرت إليه وهو راقد ، وسألته عن الكبريت ، وقام واقفاً حتى لا تضع يدها فى جيوب البنطلون ، وأعطاها العلبة ، وقالت وهى تخرج ، إن العم مجاهد مات . وجلس فاروق على الكنبة وقال « إزاى » وقفت فى مدخل الحجرة وقالت : إن الناس يقـولون إن الحكومة لقيته ميتا داخل الدكان افتكروه نايم يا عينى وأتاريه كان ميت . ثم أضافت وهى تخرج ، والعساكر مسكت عمك عمران ، لأنه كان قاعد معاه بعد ما مات » .

إن مثل هذه اللغة اليومية المسترسلة تتوارد فى الرواية ، وهى لا تعنى أن المعيار قد انفلت من المؤلف ، فأخذ يحشد الكثير من التفصيلات دون ضابط ، ولكن يعنى أن هذه اللغة هى لغة الحياة اليومية ، مما يدور فى البيوت ، وفى الدكاكين ، وعلى المقاهى ، وفى الوسعاية . ومن هنا جاءت عملية ، تخلو من التزويق والزخرفة ، ومن مناطق الاستثارة ، وتبتعد عن الرموز ، وكل شئ فيها يجرى على السطح ، بلا تفكير ولا تنسيق .

وتأتى العامية فى حينها ، وخلال الحوار كما رأينا فى الاقتباس السابق ، فتزيد من الإيهـام بلغة السـيرة الشعبية ، ولا يستطيع القارئ أن يفصـل بين بعض المفـردات العـامية (إزاى ـ أتاريه) ، وبين بقية المفـردات التـى جـاءت فى فصحى سلسة تقترب من العامية ، وإن لم تكن منها .

جاءت لغة الرواية عملية ، تدور على السطح لا تعكس فكرا ، ولا تغوص فى قاع المحيط بحثا عن العقل الباطن ، فالأشخاص فيها يعيشون بلا عقل باطن ، يتحركون على السطح ، ويتعاملون مع الجماعة ، خلال الجزء البارز من جبل الجليد ، بعيدا عن التيارات الداخلية ، وعن الجزء المغمور أسفل القاع .

ومن هنا خلت الرواية من الحديث النفسى ، لأنه ترف لا ضرورة له وحين كان يوسف النجار ، المثقف الوحيد فى الرواية ، يحادث نفسه ، كانوا يتعجبون منه ، ويظنون أن مسّاً من الجن قد أصابه .

وقد تكون هناك مواقف تعرى بلغة آخرى تختلف عن لغة الحياة اليومية ، وتقترب من لغة تيار الشعور .

يوسف النجار فى نهاية الرواية ، وابتداء من (ص٦٩) ، يتأمل الأحداث ، ويخاطب نفسه : ـ

« وأكل حفنة من الفول النابت ، وصب كأسا ، وفكر فى روايته التى أراد أن يكتبها ، والأوراق التى سجلها وقال : رغم الأعوام وسكرك ، ما زلت تذكر كل شئ ، لأنك كتبته عشرات المرات ، دون أن تعرف ماذا تفعل بعد ذلك ، لقد كانت تمطر لأنك بدأتها بالحديث عن المطر ، ثم خروجك من البيت بعد أن كلمك أبوك الذى كان حيا ، وذهابك إلى مقهى عوض الله » .

وقاسم أفندى يقع تحت سيطرة الحشيش ، ويسترسل مع تخيلاته ، ويقول : ـ

« زى ما بقولك كده ، وممكن نسميك مصطفى أو ألمظ أو أى حاجة تعجبنا ، وممكن نسميك اسم واحد على طول ، وممكن نغيره كل أسبوع ، أو نغيره يوم بعد يوم ، براحتنا قوى يعنى ، وبعدين ده شئ قانونى ، القانون قال كل واحد يسمى نفسه زى ما هو عاوز » .

الفرصة هنا وهناك تغرى ، لكى يسترسل أصلان مع لغة تيار الشعور ، التى شاعت فى جيله ، كما فصلنا فى كتاب « القصة القصيرة فى الستينيات » ، ولكن أصلان لا ينساب مع هذا الإغراء ، لأنه لا ينسجم وسياق الجنس الأدبى الذى يكتب خلاله روايته ، وتظل لغته لغة الحياة اليومية ، يسترسل بلا تكلف ، وبلا غوص فى الأعماق ، وكأنه

جالس فوق مصطبه يقص على مستمعيه حكايات على الزيبق ، ومغامرات السندباد .

٨ ـ ٤

ولا يكتفى أصلان بعنقودية اللغة ، كمعادل لفظى لعنقودية الشخصيات ، وعنقودية الزمن ، ولكننا نراه ينساق مع لعبته حتى نهايتها ، ويضفى طابع السيرة الشعبية على روايته ، مما يمكن أن نتبينه خلال مظهرين ، هما : ـ

١ ـ العناوين الداخلية .

٢ ـ الصور والتراكيب الشعبية .

أما العناوين فإن بعضها يتوارد على النحو الآتى : ـ

* العم عمران يحمل رسالة من الملك السهران .

* عبد الله الغلبان .

* سليمان الصغير أضاع الهرم الكبير .

* رجوع الشيخ إلى عصاه .

* صائد العميان

* المعلم رمضان يأخذ نصيبه من البرتقال .

إن مثل هذه العناوين تستحضر جو السيرة الشعبية ، وخاصة ألف ليلة ، وهى تتناثر داخل الرواية ، فتضفى عليها مسحة شعبية ، وتحمل فى ثناياها قدراً خفيفا من السخرية ، يتميز بالبهجة وخفة الروح ، ولا تصل الى حد التجرع والمرارة .

أما الصور والتراكيب الشعبية ، فإن بعضها يتناثر داخل الرواية على النحو الآتي : ـ

* « كان عبد الله القهوجى قد وافق من باب توسيع الرزق والانبساط ، أن يعمل ناضورجيا لحساب الشيخ حسنى » (ص١١) .

* « وكان عبد الخالق يعرف ذلك ويطمئنه ، بأنه سوف يعامله معاملة خاصة عندما يموت ، ويغسله جيدا ، ويقص أظافره حتى لا تضايقه ، وهو يضع له قطعة القطن ، مع أنه سوف يكون رمة ولن يشعر بشئ » (ص٢٠) .

* « ولكن فاروق ظل يقول ! شوقى . حتى الظهر وقفز شوقى وخلع جلبابه ،

وخرج له بالفانلة واللباس ، يريد أن يأكله ، ولكن فاروق جرى منه عند البحر ، وراح يضحك » (ص٢٨) .

* « وقال إن من يتعمد ذلك لا يمكن يكون بنى آدم ، أو عنده إحساس » (ص٩٦) .

* « وطوى صدره على غلبه ، ووقعت الكراهية فى قلبه من ناحيتها » (ص٩٦) .

إن مثل هذه التراكيب تتوارد بلغة فصحى ، ولكنها سهلة ومتداولة ، وقد تتخللها مفردات من العامية ، فتزيد فى الإيهام بسياق الجنس الأدبى ، الذى اختاره أصلان لروايته .

٨ ـ ٥

قلنا من قبل إن لغة الرواية باردة سردية تخلو من الصنعة ، ونضيف الآن ، إنها لغة يقتضيها سياق الجنس الأدبى ، أو مقتضى الحال كما يقول أهل البلاغة ، ولو لم تكن كذلك لكان هناك خلل فى الرواية ، وتنافر بين اللغة ومقتضيات الجنس الأدبى .

إن أصلان غير عاجز عن لغة منتقاة ، وقد أنجز ذلك بالفعل فى نهاية الرواية ، فتمرد على لغة الحياة اليومية الباردة ، واصطنع لغة مليئة بالانفعال يختلط فيها السكر بالفرح بالغضب بالإحساس بالجرح ، وذلك بعد أن رأى المقهى يتلاشى ، وتاريخ الحى كله يتلاشى ايضا ، فتحركت مواجعه ، ووقف فوق الأطلال يقول :ـ

« كانت حبات المطر ثقيلة ودافئة ، وعلى سطح النهر كانت كل قطرة تصنع دوامة صغيرة ، وتقفز إلى أعلى ثم تهبط ، وهى تتألق كحبة من اللؤلؤ ، وفى قلب السكون لم يكن يسمع إلا وقعه الرتيب المنتظم على السقوف ، وهسيس الأشجار وهى تغتسل على حافة الشاطىء ، وما هى إلا فترة من الوقت حتى هبت ريح الشمال الكبيرة العالية ، وطوحت خيوط المطر بعيدا حتى حافة الليل ، وعند طرف الكوبرى الحديدى القاتم أشرق ضوء من الفجر » (ص١٤٩) .

إن هذه اللغة هى لغة المؤلف وليست لغة الرواية ، بمعنى أن الرواية كفت فى نهايتها عن لغتها ، لغة الحياة اليومية ، وأفسحت الطريق للمؤلف لكى يعلق ويروى ذكرياته ، ويختار لغته الخاصة ، المليئة بالصور الأدبية ، وإثارة الخيال ، والعبارات الأنيقة ، وتصوير المواقف ، وتجسيد المشاعر ، والنهايات الموحية .

الخاتمة :—

رأينا أن فكرة « الواحد فى الكل » هى مفتاح هذه الرواية ، وقد انعكست هذه الفكرة على تصوير الشخصية ، وصورة المكان ، ومفهوم الزمن ، وعنقودية اللغة ، وغير ذلك من ظواهر تجعل الرواية فى النهاية هى ملك الجميع ، وتحيل المؤلف إلى مجرد وسيط يعبر عن الجميع .

وقولنا إن الرواية هى ملك الجميع إنما يمثل نصف الحقيقة ، أو قل معظم الحقيقة أما بقية الحقيقة ، فتظهر فى دور المؤلف الذى يضطلع به أصلان ، إن الرواية ليست سيرة شعبية مائة فى المائة ، تخلقها الأجيال ، وتضيف إليها ، وتحملها بصمتها ، إنها فى الحقيقة سيرة شعبية من صنع مؤلف هو ابراهيم أصلان .

وجانب الصنعة التأليفى ، يتخفى بمهارة وراء الأسطر ، ولا يعلن عند نفسه بوقاحة تهتك سياق الجنس الأدبى ، ولكن الناقد الحصيف يستطيع أن يقتنص هذا الجانب ، ويعلنه للعيان ، رغم أنف المؤلف .

إن تصوير المطر كخلفية للأحداث ، إنما يمثل جانب الصنعة عند أصلان ، وهو تصوير يلعب دور الموسيقى التصويرية ، التى تصاحب الرواية فى نغمتها التى تمتلئ بالأسى والشجن ، وهى النغمة التى يلخصها وصف المؤلف لمالك الحزين على غلاف روايته :—

« لأنهم زعموا أنك تقعد بالقرب من مياه الجداول والغدران ، فإذا جفت أو غاضت ، استولى عليك الأسى ، وبقيت صامتا هكذا ، وحزينا » .

تبدأ الرواية وقد حل المساء مبكرا ، والشمس لم تطلع ، والسماء كفت عن أن تمطر .

وهذه الافتتاحية تمثل القرار الرئيس للرواية ، وتلخص حالة مالك الحزين ، وقد بدأ يروى ذكرياته .

وعقب هذا القرار الموسيقى تتزاحم الأحداث ، وتتداخل مصائر الشخصيات ، وكأنهم يؤدون أدواراً فوق مسرح كبير ، هو مسرح إمبابة .

ولا تبدو الشخصيات فى صورة واقعية محددة ، ولكنهم يبدون كأطياف أثيرية ، أو

كعصافير ترفرف فوق أشجار إمبابة العالية على حد تعبير المؤلف ، إنها شخصيات أقرب إلى شخصيات الأحلام فى « حلم ليله شتاء » كما سبق أن وصفت هذه الرواية ، التى تنتهى بهذه الجملة : ـ « كانت الليلة تنقضى ، والهدوء يتراجع ، كما تتراجع الأحلام » .

إن هذه النهاية القصيرة ، تحيل العشرين عاما إلى حلم قصير فى ليلة شتوية ، يتحول فيها التاريخ إلى أطياف أثيرية .

إن جملة « حلم ليل شتاء » هى من باب المعارضة لمسرحية شيكسبير « حلم فى منتصف ليلة صيف » .

إن الأحداث فى مسرحية شيكسبير هى من باب الكوابيس التى تحدث فى ليلة صيف ، عقب أكلة دسمة ، أو تغير فى المزاج ، سرعان ما تتبخر ، تحت أشعة شمس الصيف ، وهى تزيح كل شئ .

أما هذا الحلم عند أصلان فهو حلم حياته وهى تتوارى ، والمؤلف يتشبث بها ، ويبكيها كمالك الحزين فوق الجداول والغدران .

ومن هنا كان المطر فى هذه الرواية هو مطر الأحلام ، فإمبابة لا تمطر كثيرا ، وهو مطر يصاحب أحداث الرواية ، فقد تكون حباته دافئة ، أو رصاصية اللون ، أو تحدث خرفشة على ورقة جافة أسفل الرصيف ، أو تلامس النهر وتخبط مياهه ، تماما مثل صورة المطر فى الأفلام ، يوظفها المخرج ، لنقل الايقاع ، الذى يتغير مع تغير الأحداث .

نشر أصلان فى مجموعته الأولى « بحيرة المساء » قصة قصيرة تحت عنوان « رائحة المطر » ، يختطف فيها المجنون طفلة ، ويصعد فوق مكان عال ، كأنه خشبة المسرح ، والجماهير يحلقون حوله ، كأنهم المتفرجون ، وهو يؤدى دوره كممثل بارع ، وحبات المطر تتساقط حوله من كل جانب .

والأمر كذلك فى تلك الرواية ، يؤدى فيها المطر وظيفة فنية ، يتحول فيها إلى مطر خيالى ، يقوم بتجسيد الأحداث ، وإثارة المشاعر .

تبدأ الافتتاحية إذن بصورة المطر ، وهى تجسد جو الأسى ، الذى يسيطر على هذا الحلم فى ليلة شتوية ، وتتزاحم الشخصيات لتؤدى دورها على مسرح إمبابة الكبير .

وتقترب الأحداث من نهايتها ، ويبلغ الأسى ذروته عند مالك الحزين ، حينئذ يتساقط المطر بكثرة ، وفى صفحات متقاربة ، هى بالتحديد (ص١١٩ ، وص١٢٢ ،

ص١٢٦ ، ص١٣٥ ، ص١٣٦_١٤٣_١٤٧_١٤٨_١٤٩) .

وهي فترات متقاربة تصاحب انفعال مالك الحزين ، وتختلط بشرارات الضوء المنبعثة فى ورش اللحام المتناثرة فى إمبابة ، فتزيد من انفعال الرواية ، ويصبح « اغسل » .

إن فعل الأمر « اغسل » يحمل شحنة انفعالية مباشرة ، ولكنها مبررة بسياق هذا الموقف ، الذى يفضفض فيه يوسف النجار ، أو هو مالك الحزين ، عن مواجعه ، التى طال تكتمها طيلة عشرين عاما .

إن الرواية منذ البداية تتم فى لغة هادئة ، لا أثر للانفعال فيها ، فأصحابها لا يفكرون ، ولا يتفلسفون ، ولا يملكون انفعالات خاصة ، ولكن يوسف النجار يقوم فى نهايتها بدور مالك الحزين ، الذى يبكى الأطلال ، ويستثير الأحزان ، ويثير الشجون ، ويذرف الدمع السخين .

ثم تأتى الخاتمة طيعة تلقائية ، تحت عنوان « المطر » ، وفى الصفحة الأخيرة ، يحسم المؤلف كل شئ ، وينهى تمثيليته ، ويقول : ـ

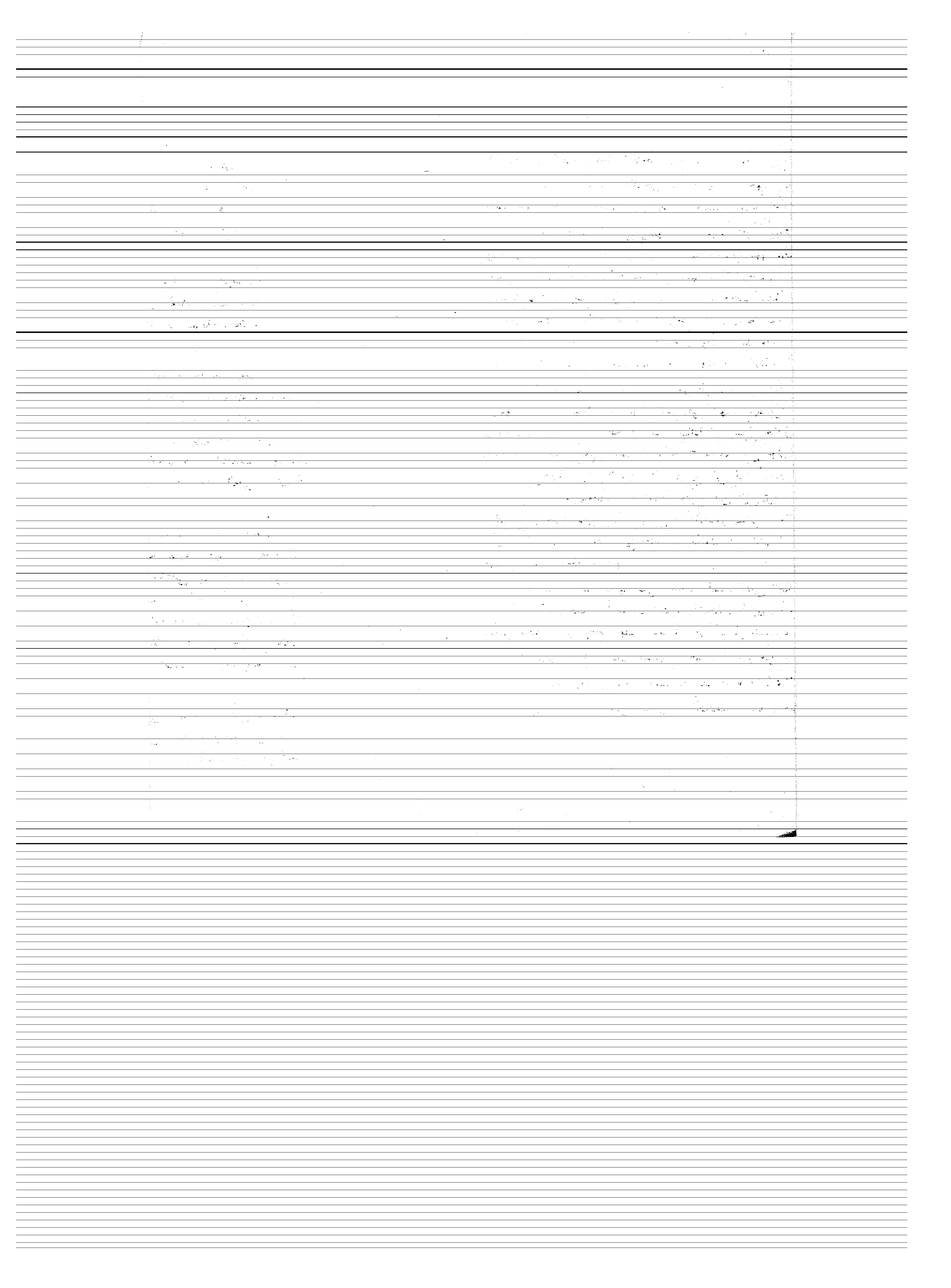
« وما هى إلا فترة من الوقت ، حتى هبت ريح الشمال الكبيرة العاتية ، وطوحت خيوط المطر بعيدا حتى حافة الليل ، وعند طرف الكوبرى الحديدى القاتم ، أشرق ضوء من الفجر » .

واستيقظ يوسف النجار من حلمه ، وكف المطر عن أن ينزل ، وأخذت الليلة تتراجع ، « كما تتراجع الأحلام » .

لقد لعب أصلان هنا دور المخرج البارع ، وهو يستغل المطر كوسيلة تصويرية ، إن هذا يمثل جانب الصنعة عنده ، كمؤلف يعلق على الأحداث ، ويضيف خصوصيته إلى منطق السيرة الشعبية .

لقد قلنا من قبل إن مطر أصلان هو مطر الأفلام الذى يقوم بدور الموسيقى التصويرية ، مع فارق جوهرى ، وهو أن المطر فى الأفلام العربية ، قد ينهمر بكثرة ، وقد يخبط النوافذ ، وقد يقتلع الأشجار ، إنه مطر محفوظ ومنقول من الأفلام الاجنبية ،.

أما مطر أصلان فهو مطر ملتحم ببنية الرواية ، يعرف صاحبه متى يكون خفيفا ، ومتى يكون غزيرا ، ومتى يكون متباعدا ، ومتى يكون فى فترات متقاربة .



الخاتمـــــــــة

– ١ –

أنهيت الكتاب الأول من « الوسطية العربية » عام ١٩٧٥ ، وها أنذا أنهى الكتاب الرابع عام ١٩٩٥م .

عشرون عاما لو سألتنى بعدها عن مستقبل الوسطية ، لأجبتك شاكيا : ـ « ويل للشجي من الخلي ، وويل لى منك » عشرون عاما وأنا أصرخ ، وأنت تنظر لى فى صمت يخنقنى ، ويكاد يقتلنى .

لقد كتبت الأسطر الأولى فى الوسطية تحت إحساس بأنى « صاحب رسالة » ، يقدم « النظرية » ، التى يتحدث عنها الكاتبون ، وتدندن بها أجهزة الاعلام .

وكنت غرا ، وصدقت الأكذوبة .

كنت اقرأ واسمع ، ليل نهار ، الصيحات التى تتعالى هنا وهناك ، منادية : آن الأوان ، لكى يكون لنا فكرنا المستقل ، ومذهبنا الأصيل ، وحضارتنا المميزة .

ولم اكتف بأن أصيح مع الصائحين ، وأنادى مع المنادين ، بل عكفت عشرين عاما ، أنقب وأبحث ، واقدم « النظرية » ، التى عنها يتحدثون ، ومن أجلها يصيحون .

كنت غرا ، لا أعرف أن العرب يريدون أن يقولوا دون أن يفعلوا ، وأن يصيحوا دون أن ينجزوا .

لو نقـدم واحـد منهم ، وبلور لهم الآمال فى صورة نظرية متسقة ، وقـال لهـم « الرائد لا يكذب أهله » ، لأشاحوا عنه إعراضا ، وقتلوه صمتا .

وتلك هى مأساة الوسطية من أول سطر إلى آخره .

هى جاءت فى مرحلة ، لا يريد العرب فيها أن يتعرفوا على أنفسهم ، هم يكتفون بالصياح والعويل ، ويثيرون سحب الدخان والغبار ، لو وضعوا فى أول الطريق ، وطلب منهـم المسير لوقعوا فى حيص بيص ، كهذا الممثل يشهر على خشبة المسرح سيف عنترة ، ويجلجل وينشد الشعر ، ولو التقى بعد العرض بعنتره لبال ولبط بالأرض .

لست أدرى لم أذكر الآن قصة قصيرة لمحمد البساطى ، قرأتها منذ أكثر من عشرين عاما ، عن مجموعة من الفلاحين ، يجوبون حقول الذرة بحثا عن الطفل

الشقى ليقتلوه ، هم يعجبون فى داخلهم بانطلاقته وتلقائيته ، ولكنهم لا يريدون أن يتبلور هذا الإعجاب فى صورة خارجية حية ، تدفعهم إلى الحركة والانطلاق ، فيبحثون عن الطفل بين أدغال الذرة ، ليسحقوه و يستريحوا منه .

نحن الآن كهؤلاء الفلاحين الذين يخشون حتى أحلامهم ، كلما سمعنا « فعلا » يبلور آمالنا ، وينبهنا إلى ذاتنا ، ويضعنا أول الطريق ، خنقناه فى سبيل ان ننساه .

— ٢ —

ويل للشجى من الخلى ، وويل للوسطية من التوفيقية .

عشرون عاما ، والأمور تسير من سيئ إلى أسوأ.

لقد بردت الأشياء وفقدت ماء الحياة .

كانت مشكلة الصراع الحضارى مع الآخر ، تشغل بال الآباء ، هم يخشون من صورة « الوطواط » التى تملأ عليهم الساحة كما شرحنا فى فصل « بين التراث والتغريب » .

حتى هؤلاء الذين يرتمون فى أحضان الآخر الكامن وراء البحر ، يعودون فى النهاية ليتحصنوا داخل ذواتهم ، أديب طه حسين يعانى مأساة الصراع الحضارى ، ويتخبط فى باريس ، ثم يصيح فى النهاية :—

« ألست أولى بمصر ، وأليست مصر أولى بى ، إن فى مصر حميدة ، وإن فى فرنسا إيلين ، وجوار حميدة على بغضها لى أهون من جوار إيلين » .

واليوم تقرع علينا هذه المشكلة دارنا ، وتلج بابنا ، فلا نضطرب ولا نهتز ، لقد تحولت إلى جزء منّا ، ولو افتقدنا الآخر لصحنا به : ابق معنا ، فنحن قد اعتدناك ، دونك لا نحس للحم الشهى طعما ، ولا للحرير الناعم ملمسا .

قد لا يكون مهما أن نفتقد الأندلس أو فلسطين ، فالتاريخ دول ، ولكن أن نفتقد الإحساس بالمشكلة ، فتلك بداية العدم والانسحاق .

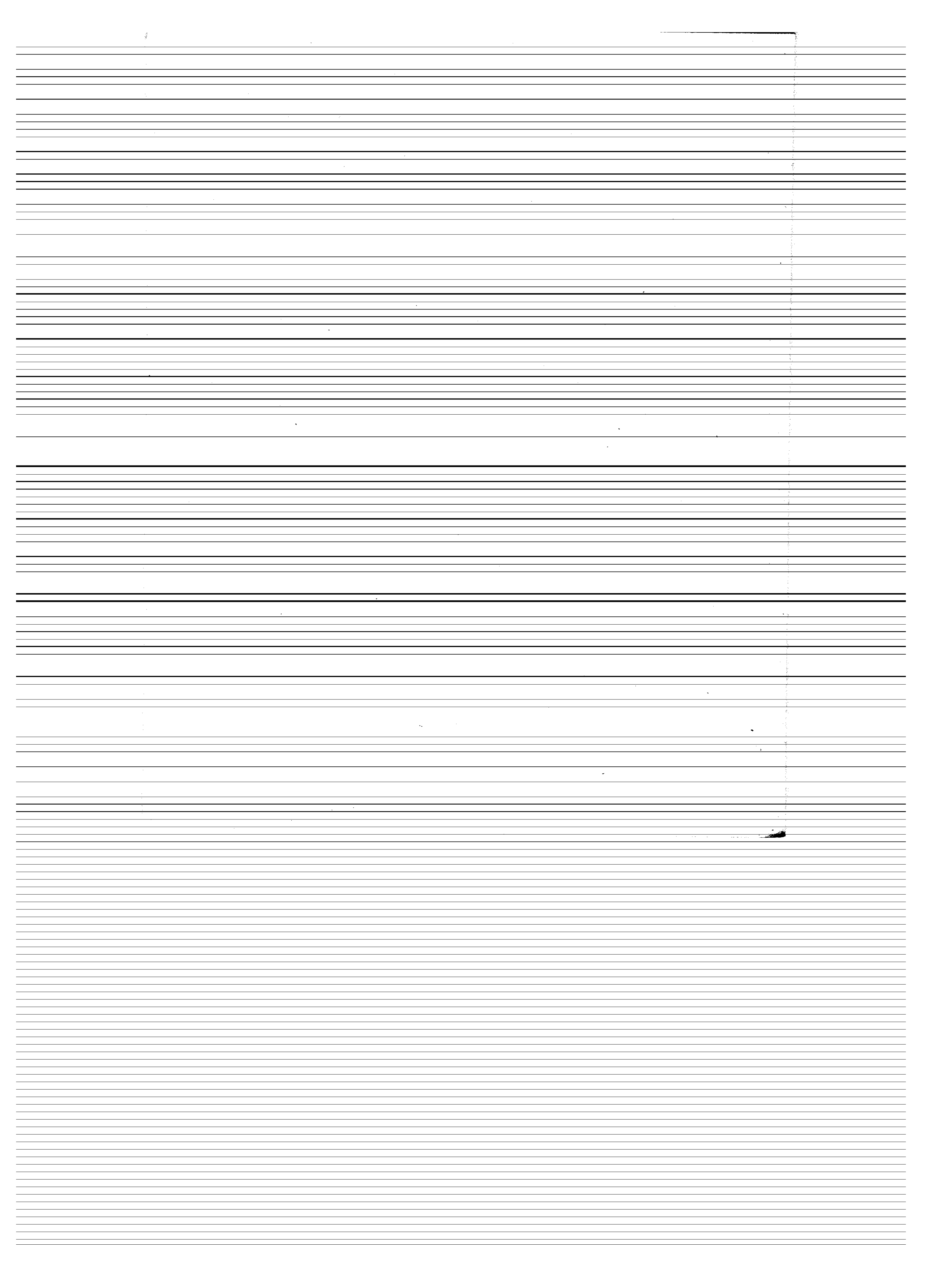
— ٣ —

ويل للشجى من الخلى ، وويل لنا من رياح القرن الحادى والعشرين .

لقد كتبت الأسطر الأولى فى الوسطية ، وكلى ثقة بالمستقبل ، وكان الإهداء : ـ
« إلى النبى محمد صلى الله عليه وسلم ، أول من بعث عبقرية الصحراء .
وإلى الرجل الذى سوف يأتى ليبعثها من جديد .
إليهما معاً ، وعودة للتواصل بين الماضى والمستقبل » .
وها أنذا اليوم ، وبعد عشرين عاما ، أنهى الأسطر الأخيرة وصوت يصيح بداخلى : ـ
« يا أعاصير القرن الحادى والعشرين .
هبى ما تهبين .
فإن شيئا منا قد لا تجدين » .

ـ ٤ ـ

ثم تسألنى بعد ذلك كله : ــ وهل ستنفض يدك من الأمر كلية .
وأجيبك بلا تردد .
ـ إنها الصرخة الأخيرة ، أطارد بها شبح الموت ، الذى يحيط بى من كل جانب .
أما تراه يشيح عنى كلما صرخت ، أو حتى كلما هممت .



فهرست الموضوعات

المقدمة :ـ

هذا الكتاب يختلف عن الكتب الأخرى في غاياته وإجراءاته ـ الكتب الأخرى تؤرخ للرواية العربية من منطلق تأثير الرواية الأوروبية ـ ومن ثم كانت الإجراءات التمهيدية ترصد مظاهر الالتقاء بين الشرق والغرب منذ الحملة الفرنسية ـ والنتيجة أن الرواية العربية الحديثة انقطعت عن التراث القصصي ـ أما هذا الكتاب فهو يرصد المحاولات التى تتأسس على التراث ـ ومن ثم فإن الإجراءات التمهيديه ترصد حركة التاريخ العربى الإسلامى كما هى ممثلة فى الأجزاء الثلاثة السابقة من كتاب « الوسطية العربية » ـ الوسطية تلقى بأذرعها على تخطيط هذا الكتاب ـ لا تمثل نظرية فلسفية ـ ولكنها تمثل مذهبا يعكس خصوصية حضارة طويلة وممتدة ـ الوسطية تختلف عن التراث ـ فهى تعنى الخصوصية ـ أما التراث فهو يعنى كل ما هو ماض ومكتوب باللغة العربية ـ ومن هنا فإن كتاب « نحو رواية عربية » ينطلق من خصوصية التراث ـ وهذا يمكنه من فهم طبيعة الشكل الأصيل ـ وهو بذلك يختلف عن كتب أخرى اهتمت بالعناصر التراثية بوجه عام دون أن تميز بين الخصوصية وغيرها ـ الروائيون أيضا لم يميزوا بين ما هو خاص فى التراث وما هو عام ـ ونتيجة لذلك فإن الكثير من الروايات لم تنطلق من خصوصية التاريخ ـ هذا الكتاب يهدف إلى تأصيل الرواية بالمعنى الحقيقى الذى يرتد إلى الجذور التراثية ـ ومن هنا اهتم بمتابعة مصادر المصادر ممثلة فى المادة التاريخية التى شكلها الروائيون ـ الكتاب الخامس تحت عنوان « حلم ليلة القدر » ـ وهو عبارة عن رواية تتأسس على شكل تراثى ـ يجسد مسيرة التاريخ العربى ـ ويقوم بالدور التطبيقى لفكرة الوسطية ـ موضوعات أخرى تنبثق من مشروع الوسطية العربية .

الفصل الأول : عودة التراث (طرف أول) :ـ

الحضارة تبدأ من الجذور ـ فاروق خورشيد يعيد « سيرة على الزيبق » ـ مجيد طوبيا فى روايته « تغريبة بنى حتحوت » يعيد تاريخ الجبرتى ـ طه حسين فى « على هامش السيرة » يحقق أمرين ـ أولهما تجسيد روح العصر ـ وثانيهما التنبه للقوة الخفية ـ السحار يعيد التاريخ ويتمسك بالأحداث ـ التطبيق على رواياته .: محمد رسول الله ،

وأبو ذر الغفارى ، وآل البيت ـ ثروت أباظة يعيد التراث إلى الحياة ـ ويجعل الماضى يتحرك فى الواقع ـ التطبيق على رواياته : الغفران ـ طارق السماء ـ خشوع ـ الأدب الإسلامى وعودة التراث ـ ظاهرة الأدب الإسلامى مبررة تاريخيا ـ وجود الأدب الملتزم فى الحضارات الأخرى ـ سمات للأدب الإسلامى فى وضعه الراهن ـ غلبة الماضى ـ مرحلة الدفاع ـ المباشرة ـ غلبة المضمون ـ تحليل رواية « رحلة إلى الله » لنجيب الكيلانى ـ الفرق بين مصطلحات أربعه هى : أدب للاسلام ، وأدب ضد الإسلام ، وأدب إسلامى ، وأدب فى الإسلام .

الفصل الثانى : تغريب التراث (طرف ثان) :ـ

روايـات جورجى تتشابه فى الهيكل الحكائى ـ تغريب أول يحول التراث إلى خلفية ـ تغريب ثان يتمثل فى النزعة الشعبية واسترضاء القارئ ـ أنواع أخر من التغريب ـ الصراع الحضارى فى روايات جورجى زيدان ـ صراع بين الحضارة العربية الإسلامية وحضارة الفرس والروم تمثله رواية فتاة غسان ـ صراع بين الحضارة العربية الإسلامية والحضارة القبطية تمثله رواية « أرمانوسه المصرية » ـ صراع بين الحضارة العربية الإسلامية وحضارة الإفرنج الصليبية تمثله رواية « صلاح الدين الأيوبى » ـ صراع بين الحضارة العربية الإسلامية والحضارة الأوروبية الحديثة تمثله رواية « الإنقلاب العثمانى » ـ صراع بين الحضارة العربية الإسلامية والحضارة الأوروبية الأسبانية تمثله روايات ! فتح الأندلس ـ شارل وعبد الرحمن ـ عبد الرحمن الناصر .

الفصل الثالث :ـ بين التراث والتغريب (تنازع الطرفين) :ـ

الشرق شرق والغرب غرب ـ تنازع الطرفين يؤدى إلى غلبة الحضارة الأوروبية ـ صورة الوطواط التائه ـ رواية أديب تترجم لحياة طه حسين ـ وهى تغطى ثلاث مراحل من حياة طه حسين ـ فكرة الصراع الحضارى تأتى فى نهاية الرواية ـ إيلين تبدو متماسكة ـ أديب يسقط بسبب اضطراب فى تركيبته ـ طه حسين ينحاز إلى قطب الحضارة الأوروبية ـ مظاهر ذلك الانحياز ـ ضيق أديب بالريف ـ اضطراب فى نهاية الرواية ـ عصفور من الشرق تنطلق من مشكلة الصراع الحضارى بداية من العنوان وحتى النهاية ـ الرواية تعكس غلبة الحضارة الأوروبية ـ فهى تتم على أرض فرنسية ـ وتحتفى بالأعلام الأوروبية ـ وتقتبس من فلاسفة الغرب ـ والحديث عن الشرق يأتى فى النهاية ـ وعلى لسان روسى هو إيفان ـ موسم الهجرة إلى الشمال تتم على أرض سودانية ـ

وتبدأ بفعل العودة ـ صورة النخلة ـ صورة الجد ـ فكرة الصراع الحضارى تلتحم بالبنية الفنية ـ مشكلة البطل هى مشكلة جيل بأكمله ـ الشكل فى الرواية يندمج فى المضمون ـ فهى تعتمد على الراوى ـ وتحمل نبرة غاضبة ـ وتفيد من إمكانات الرواية البوليسية ـ الرواية فى الفصول الأخيرة تتخذ مساراً آخر ـ تأثير ذلك على بنيتها الفنية ـ قنديل أم هاشم تحقق أمرين ـ هما : قوة المكان والاقتراب من الشكل التاريخى ـ المكان يتحول إلى قدر غاشم ـ مظاهر الشكل التاريخى فى الرواية ـ البطل يقع تحت غريزة الجماعة ـ تحول مشكلة الصراع الحضارى إلى مجرد قالب فاتر ـ الساخن والبارد امتداد للروايات الرومانتيكية ـ وهى تخلو من مناطق الغموض ـ وتقترب من جو الأفلام المصرية ـ رواية أصوات رواية واقعية تصور جو القسوة فى الريف المصرى ـ وتتحول مشكلة الصراع الحضارى إلى مجرد قالب يخلو من المعاناة ـ وهذا يعنى أن الأجيال التالية لجيل الرواد قد استسلمت للحضارة الأوروبية ـ ولم تعد تعيش المشكلة ـ ودلالة ذلك على مستقبل الحضارة العربية الإسلامية .

الفصل الرابع : النزعة التوفيقية / ١ :ـ

الرواية التاريخية عبارة عن مضمون عربى فى قالب إسلامى ـ انتصار النموذج الأوروبى يتمثل فى أمرين هما : غلبة خط التطور التاريخى وسيطرة قصة الحب ـ تأثير جـورجى زيدان على الرواية التاريخية ـ تيار التسلية فى الرواية التاريخية ـ تحليل روايات « مرح الوليد » و« أميرة قرطبة » و« سلامة القس » ـ على الجارم والطفل المتجهم ـ غلبة العرض التاريخى على روايات الجارم من ناحية ـ وسيطرة قصة الحب من ناحية ثانية ـ التطبيق على رواية « شاعر ملك » كمثال أول ـ وعلى رواية « غادة رشيد » كمثال ثان ـ الانحياز إلى النموذج الأوروبى فى روايات الجارم ـ التغنى بالحضارة الإنجليزية ـ باكثير وعبقرية التاريخ ـ البطل فى روايات باكثير تحركه العقيدة الإسلامية ـ ورواياته يعارض بها روايات جورجى زيدان ـ تحليل ثلاث روايات له هى : « سيرة شجاع » ، و« وإسلاماه » ، و« الثائر الأحمر » ـ هو فى هذه الروايات ينطلق من مضمون إسلامى ـ ولكنه يقع تحت قبضة الشكل الأوروبى ـ البطل فى ر واية « سيرة شجاع » هو العقيدة الإسلامية ـ دور أهل الحل والعقد فى تلك الرواية ـ انعكاس ذلك على مظاهر عديدة فى الرواية تتمثل فى صورة المرأة الملتزمة ـ وفى البطولة الجماعية ـ وفى روح المقاومة ـ هذه الرواية تقع تحت قبضة النزعة التوفيقية ـ ومظاهر ذلك تتمثل فى

سيطرة المنهج التاريخى ـ وفى سيطرة القديم على الجديد ـ وفى التصوير القوى للشخصيات الشريرة ـ وفى إجهاض إمكانات الشكل التاريخى ـ وأيضا إجهاض إمكانات الشكل الأوروبى ـ رواية « وإسلاماه » والتسلسل التاريخى ـ الروح الجماعية ـ قوة العقيدة ـ صورة عالم الدين ـ مظاهر النزعة التوفيقية فى تلك الرواية تتمثل فى قصة الحب ـ ونبوءة المنجم ـ وتأثيرات شيكسبير ـ وشحوب البديل ـ رواية « الثائر الأحمر » تقدم الحل الإسلامى فى مقابل الحل الشيوعى والحل الرأسمالى ـ مظاهر النزعة التوفيقية فى تلك الرواية تتمثل فى التركيز على التجارب الفاشلة من ناحية ـ وفى التردد بين الشكل العربى والشكل الأوروبى من ناحية أخرى .

الفصل الخامس : النزعة التوفيقية /٢ :ـ

الرواية العربية الحديثة تحمل المضمون العربى فى شكل أوروبى ـ جيب يذكر أن الرواية العربية تلعب دور « حصان الدريئة » ـ الذى يغرس الحضارة الأوروبية فى البيئة العربية ـ طه حسين نموذج لهذا الاتجاه ـ صلاته بالجهات الأوروبية واليهودية ـ خطاب من دار المندوب السامى ـ وآخر من حاخام اليهود ـ هو عاصفة هوجاء تريد أن تنتقم ـ فى كتابة الأيام يقارن بصورة جارحة بين حياة التخلف والخمول فى مصر والأزهر وحياة النور والنشاط فى أوروبا وباريس ـ هذه المقارنة الجارحة تتحول إلى وسواس فى كل أعماله ـ تحليل رواية « شجرة البؤس » ـ هى تصور ثلاثة أجيال ـ وتسجل لحظة القطيعة بين هذه الأجيال ـ وتنحاز إلى الجيل الجديد الذى تربى فى المدارس المدنية ـ ويسخر من عقيدة الجيل القديم ـ السخرية من الدين ـ صورة المرأة المتمردة فى تلك الرواية ـ وهى صورة تعود إلى مصادر باريسية ـ الرواية العربية الحديثة تنقل الإنجازات الشكلية من الرواية الأوروبية ـ ومن هنا فهى تتحمس لقضايا أوروبية ـ الرواية التقليدية تركز على قضية الحب ـ مثال على ذلك من رواية زينب ـ ورواية تيار الشعور تركز على قضية العبث ـ مثال على ذلك من رواية « ثرثرة فوق النيل » ـ رواية زينب تمتد بجذورها إلى الثقافة الأوروبية ـ حامد منقطع الجذور عن تراثه ـ التحلل من تقاليد المجتمع ـ سيطرة الحب على الرواية ـ هى صورة من الروايات المترجمة ـ القرية ليست مصرية ـ وزينب ليست فلاحه مصرية ـ تحليل رواية « ثرثرة فوق النيل » ـ فاوست والحضارة الأوروبية ـ العبثية والعدمية فى الرواية الأوروبية ـ العبث يتسلل إلى الرواية العربية ـ ويتخذ شكل ظاهرة فى فترة الستينيات ـ رواية « ثرثرة » تعود إلى مصادر

أوروبية فى فلسفتها وفى مواقفها الفنية وفى نهايتها ـ ولكن الشكل فيها ثابت لا يتناسب مع المضمون ـ كل الشخصيات مهزوزة ما عدا شخصية « عم عبده » ـ ولكنها شخصية محنطة ترمز إلى ثقافة جامدة ـ الرواية التقليدية تنتهى إلى التسلية والرواية اللاتقليدية تنتهى إلى الشكلية ـ وكل الأسهم تشير إلى طريق الرواية الأصيلة من أجل الخروج من المأزق .

الفصل السادس : الشكل الأصيل (تصالح الطرفين) :ـ

البطل فى مقامات الحريرى ـ السروجى يحمل أبعاداً تاريخية ـ ويعكس صورة مركبة ـ وقد تحول إلى نموذج أدبى ـ خصوصية بطل الحريرى ـ البعد النفسى ـ وأيضاً البعد الاجتماعى ـ الحركة وحب التنقل ـ روح المطاردة ـ صورة البطل المكدى موجودة فى الآداب السابقة ـ ولكن الأدب العربى يضفى عليها خصوصية جديدة ـ فكرة الاستيحاء بين الحضارات ـ كل مقامة تتكون من مقدمة وموضوع وخاتمة ـ التنوع فى موضوع المقامات ـ منهج التأليف فى كتب الأدب القديمة ـ الوحدة التركيبية ـ دراسة المقامات كشكل روائى ـ المقامات تخضع لوحدة عامة ـ رواية الحكيم « أشعب » تطبيق عملى للشكل الروائى عند المقامات ـ مصادر الحكيم ـ مصادر أدبية ـ وأخرى شعبية ـ مصادر الحكيم تخدم هدفه الفنى ـ اللغة تناسب الموضوع ـ المقامات هى المصدر الأساس للحكيم ـ الصلة العامة فى رواية الحكيم ـ الحكيم يحيى شكل النادرة العربية ـ الحكيم يضيف إلى الماضى ـ البنية الفنية للمقامات تقوم على المتعة الحسية من ناحية ـ وعلى توظيف الشعر من ناحية ثانية ـ وعدم الإيغال من ناحية ثالثة ـ وعلى رؤية حضارية مميزة من ناحية رابعة ـ شرح هذه الخصائص الأربع من واقع مقامات الحريرى ـ الحكيم ينطلق من هذه الخصائص ـ تطبيق ذلك على روايته « أشعب » ـ اختفاء عنصر الرؤية الحضارية فى رواية الحكيم ـ الموازنة بين بطل الحريرى وبطل الحكيم ـ البطل المراوغ فى السير الشعبية ـ الموازنة بين صورة السروجى وصورة الزيبق ـ الموازنة بين مقامات الحريرى ومغامرات السندباد ـ الشكل التراثى للرواية عند كل ـ يلتقيان فى الرؤية الدلالية ـ وأيضا الفنية ـ الرؤية الإسلامية فى حكايات السندباد ـ موسى والخضر ـ التهوين من شأن الدنيا ـ الحل الإسلامى لمشكلة الفقر والغنى ـ صفة العنقودية فى مغامرات السندباد تتم خلال دوائر ثلاث ـ كل سفرة من سفرات السندباد تتكون ، مثل المقامات ، من مقدمة وخاتمة وموضوع ـ كثرة الصدف ـ تُدخل إذا الفجائية ـ النهاية السعيدة ـ وأيضا النبرة الحزينة ـ الحديث عن هادم اللذات ـ التقارب

بين مقامات الحريرى وحكايات السندباد ـ كلاهما يخضعان لنبع واحد وهو الشكل التراثى للرواية العربية ـ الأصالة تتكون من بعد محلى وآخر عالمى ـ التراث القصصى عند العرب يحمل هذين البعدين ـ مصطلحات حديثة ذات جذور عربية ـ مصطلح تداخل الحكايات ـ مصطلح التجاورية ـ شبلى والمصطلح الأول ـ نقاد الحداثة والمصطلح الأول ـ لودج والمصطلح الثانى ـ لودج ومصطلح العشوائية ـ لودج ومصطلح التجاوز ـ الوحدة التركيبية تتخلص من الرابطة العقلية ـ ومن العشوائية ـ وأيضا من التجاوز ـ توظيف ألف ليلة فى الآداب الأوروبية ـ رواية جريجيا وتأثير ألف ليلة ـ رحلة بطل المقامات إلى الآداب الأوروبية ـ المنافذ بين الحضارتين العربية والإسلامية ـ المقامات فى أرض الأندلس ـ الشريشى يتحدث عن المقامات فى بلاد الأندلس ـ غنيمى يتحدث عن المقامات فى الآداب الأوروبية خلال أربع مراحلة ـ التأليف على غرارها ـ شرحها ـ ترجمتها ـ تأثيرها على روايات فى الأدب الأسبانى ـ وأيضا فى الأدب الفرنسى ـ تأثيرها على قصص الشطار ـ وعلى روايات اللابطل ـ تأثر البطل المراوغ بالنزعة العبثية ـ النزعة العبثية فى الرواية الجديدة فى فرنسا ـ تأثير المقامات على رواية « أمريكا » لكافكا ـ انتقال المقامات إلى اللغات الأوروبية الحية ـ المقامات فى اللغة الألمانية ـ رواية أمريكا تمثل خطا مختلفا فى مسيرة كافكا ـ شيوع الجو الشرقى فى الآداب الأوروبية ـ رحلات الرومانتيكيين ـ جوته والأدب الشرقى ـ فنانون يستوحون الشرق ـ بول كلى ـ كافكا يتأثر بأدب الشطار ـ عناصر المقامات فى رواية كافكا تتمثل فى روح السفر وحب المطاردة من ناحية ـ وفى جاذبية البطل من ناحية ثانية ـ وفى روح اللعبة من ناحية ثالثة ـ الفكاهة فى هذه الرواية تعتمد على الفطرية ـ المشاجرات الهزلية ـ صورة المرأة تذكر بالسير الشعبية ـ المباشرة والوصف ـ تداخل الحكايات ـ وظيفة العنوان فى الرواية ـ عنوان « العطشجى » أكثر دلالة على طبيعة الرواية ـ الشكل الفنى فى الرواية لا ينمو بطريقة تاريخية تطورية ـ الرواية تتطور إلى الوراء ـ كل فصل مستقل بنفسه ـ خصوصية كافكا تتمثل فى جوهر المكان وفى النزعة العبثية ـ صورة المكان فى مقامات الحريرى ـ كافكا يجسد روح المكان ـ ويصور أمريكا فى صورة هزلية ـ الإنسان ذو البعد الواحد ـ الأمريكى يندمج فى اللعبة ـ ويفتقد العنصر المتجاوز ـ رواية كافكا تقف عند سطح الأشياء ـ الجو العبثى ـ عالم لا يرحم ـ العبث فى هذه الرواية يتم بطريقة هزلية (كاريكاتورية) ـ والمأساة تتحول إلى كوميديا ساخرة ـ سيطرة العبث على كتاب الستينيات فى العالم العربى ـ وهو عبث متأثر بالنزعة الأوروبية ـ ترجمة رواية أمريكا فى فترة الستينيات ـ أخطاء فى

الترجمة ـ لا يتحقق فيها وضوح المعنى كما تريده اللغة المنقول منها ـ ولا يتحقق فيها أداء المعنى بأسلوب اللغة المنقول إليها ـ أمثلة على ذلك ـ الترجمة غير الدقيقة قد تكون ذات دلالات فى علم الأدب المقارن ـ إقبال أدباء الستينيات على هذه الترجمة ـ دلالة ذلك ـ أدباء الستينيات لم يلتفتوا إلى الجو الشرقى فى رواية أمريكا ـ ولكنهم التفتوا إلى النزعة العبثية ـ عبده جبير ونزعة العبث ـ مستجاب ونزعة العبث ـ سندباد « ثلاثية سبيل الشخص » محبط وذو نزعة عبثية ـ بطل مستجاب تتساوى عنده الأشياء ـ الرحلة التاريخية للبطل المراوغ ـ من الأدب الفصيح إلى الأدب الشعبى ـ ومن الأدب العربى إلى الأدب الأوروبى ـ ثم عودته محبطا إلى الأدب العربى ـ العبرة من هذه الرحلة ـ التراث القصصى عند العرب نتيجة رؤية حضارية ـ وتحتفظ بخصوصيتها وهى تنتقل عبر البحار وعبر الأجناس ـ البحث عن تلك الخصوصية ـ فكرة الشكل الأصيل ـ الوقوف عند مصطلحات ثلاثة هى الشكل التراثى والشكل التقليدى والشكل الأصيل ـ مقامات المويلحى صورة للشكل التراثى ـ الشكل التقليدى يقوم على فكرة المحاكاة ـ الشكل الأصيل هو تراث ومعاصرة ـ رأى الحكيم حول الشكل الأصيل ـ فشله فى التطبيق ـ رأى يوسف إدريس عن الشكل الأصيل ـ تحليل مسرحية فرافير .

الفصل السابع : الشكل التاريخى عنصر الزمان :ـ

الفروق بين الشكل التاريخى والرواية التاريخية والأخبار التاريخية ـ سعد مكاوى يمثل مرحلة بين الرواية التاريخية والشكل التاريخى ـ تحليل روايات : الكرباج ، السائرون نياما ، لا تسقنى وحدى ـ سعد مكاوى ومأزق العصر المملوكى ـ فى الشكل التاريخى يتصالح المضمون والشكل ـ عنصر الصنعة فى الشكل التاريخى ـ الشكل التاريخى ووجهة النظر الخاصة ـ رسائل طه حسين فى « نفوس للبيع » تخلو من وجهة النظر ـ ورواية « أشعب » للحكيم تخلو أيضا من وجهة النظر الخاصة والمعاصرة ـ تحليل رواية نجيب محفوظ « حديث الصباح والمساء » كمثال للشكل التاريخى ـ الرواية تكسر من حدة الزمن التاريخى ـ وتقلد القواميس العربية ـ وكل شخصية وحدة مستقلة ـ وتوجد رابطة عامة ـ واللغة تسجيلية ـ وتتحرك خلال خلفية حضارية ـ وتحتوى على وجهة نظر خاصة ـ انحرافات فى الشكل التاريخى ـ تحليل روايات « رحلة ابن فطومة » لنجيب محفوظ ، و« حدث أبو هريرة » للمسعدى ، و« الوقائع الغريبة » لأميل حبيبى و« مقامات الفقد والتحول » لسعيد عبد الفتاح ـ رحلة ابن فطومة ليس لها من الشكل التاريخى سوى البداية والنهاية ـ وما عدا ذلك فهى رواية عصرية فى اللغة وفى الرؤية ـ

رواية « حدث أبو هريرة » تستخدم منهج الحديث النبوى ـ ولكنها تقع تحت قبضة الوجودية ـ وتحت قبضة الصوفية ـ نزعة الثنائية فى الرواية ـ الوقائع الغريبة ليس لها من الشكل التاريخى سوى العنوان ـ وما عدا ذلك فهى رواية تحريضية مباشرة ـ تخلو من البعد التاريخى ـ رواية « مقامات الفقد والتحول » رواية واقعية ـ تصف القرية ـ وفكرة المقامات فيها فكرة شكلية وخارجية ـ يمكن إحلال مقامة محل الأخرى ـ أو عنوان محل عنوان دون أن يؤثر على حركة الرواية ـ الغيطانى والحنين للماضى ـ مفهوم الزمن فى الحضارة العربية الإسلامية ـ التطبيق على « ألف ليلة وليلة » المستويات الزمنية فى رواية « الزينى بركات » ـ ريادة الغيطانى تتمثل فى مفهوم الزمن التراكمى ـ عناصره الفنية الخاصة ـ اعتماده على الوصف ـ افتقاد الرؤية التاريخية ـ اعتماده على سائح غربى كما اعتمد الحكيم على سائح فرنسى فى عودة الروح ـ يختار لحظة تاريخية متوترة ـ يفتقد الرؤية الكلية ـ ويقع تحت أسر اللحظة التاريخية ـ أنواع التراث القصصى عند الغيطانى يتمثل فى ثلاثة : رواية الخبر التاريخى ـ ورواية الأدب الصوفى ـ ورواية أدب الرحلات ـ رباعية الغيطانى ترصد لحظة الهزيمة ـ وهى تختلف عن ثلاثية نجيب محفوظ ـ وهى تصور الخراب بأسلوب مأساوى ـ وتنفر من البعد الفلسفى ـ عناصر الشكل التاريخى فى رباعيته ـ يكسر من حدة التسلسل التاريخى ـ التجليات من نوع الأدب الصوفى ـ الموازنة بينها وبين رسالة البصائر ـ شكل الرحلة نحو السماء يتحقق فى التجليات ـ وهو شكل لا يتناسب مع الأحداث اليومية الجارية ـ أبعاد الذاتية عند الغيطانى تتمثل فى الحنين للماضى وفى الدائرة المقفلة ـ الزمن الماض أثير عند الغيطانى ـ التراكم عنده يتحول إلى تكديس ـ التجليات تدور حول نفسها ـ للدائرة المقفلة عند الغيطانى إنجاز يعكس الدائرة الصوفية ـ ملامح الأدب الصوفى عند الغيطانى تتمثل فى أمور أربعة هى : ما وراء العقل المنطقى ـ والتيار الصوفى ـ واللغة ـ والحب والتصوف ـ عقدة الذنب عند الغيطانى ـ يسبح فى تيار صوفى رقراق ـ ولغته نورانية ـ والمرأة سبيله للمعراج ـ جو الإثارة فى أدب الرحلات عند الغيطانى ـ وهو يستغل إمكانات الرواية البوليسية ـ ويتمثل ذلك فى المكان ـ والشخصية ـ واللغة ـ والصوت ـ وعنصر المفاجأة ـ الشكل فى رواية الزويل ـ وفى رواية شطح المدينة ـ وقفة خاصة عند هاتف المغيب ـ الغيطانى يجسد روح الوسطية العربية فى أمور ثلاثة هى : القوة العليا ـ التجاور بين الأشياء ـ الحركة ـ محمد جبريل وهموم الحاضر ـ منهج التحقيق فى رواية « من أوراق أبى الطيب المتنبى » ـ يتمسك بالحرفية التاريخية ـ الموازنة بين هذه الرواية ورواية

محمد مستجاب ـ الرواية التوثيقية ـ ملمحان فى رواية جبريل هما : نزعة المعاصرة ـ النزعة العلمية ـ النزعة العصرية وهموم الحاضر ـ النزعة العلمية وسعة الثقافة ـ التكنيك الفنى الحديث ـ روح المقاومة ـ معالم الشكل التاريخى ـ إمام آخر الزمان بين التاريخ والواقع ـ قلعة الجبل والنزعة العصرية ـ سمات فنية فى « قلعة الجبل » تتمثل فى الرمز ـ وتحليل الشخصية ـ والسخرية ـ وتوظيف الحوار ـ وتصوير الموقف ـ مظهران للنزعة العلمية يتمثلان فى سعة النظرة وفى دقة النظرة ـ عناصر فى الشكل التاريخى فى روايات جبريل تتمثل فى الشعر ـ والراوى ـ واللغة ـ يصور الشخصية بعيدا عن جذورها العربية الإسلامية ـ سيطرة الزمن بمفهومه التقليدى .

الفصل الثامن : الشكل الشعبى وعنصر المكان :ـ

بين البذور الأولى والإضافة المعاصرة ـ الخيال والبذور الدرامية فى الأدب الشعبى ـ القدرية فى أغنية « يا طالع الشجرة » ـ فروق بين الشكل الشعبى والرواية الشعبية والأدب الشعبى ـ ألف ليلة وليلة والأدب الشعبى ـ القيم الفنية فى « ألف ليلة » تتمثل فى اللغة ـ والخيال ـ وصورة المرأة ـ والغاية التعليمية ـ والرؤية الحضارية ـ والإبهار الفنى ـ والحس الدينى ـ ألف ليلة وليلة والرواية الشعبية ـ تحليل رواية « ليالى الف ليلة » ـ تحليل « ملحمة الحرافيش » من حيث الرمز الثقافى ـ والتحليل النفسى ـ والخط التطورى ـ واللغة والأسلوب ـ ألف ليلة وليلة والشكل الشعبى ـ تتمثل فى ثلاث روايات هى :أيام وليالى السندباد لألفريد فرج ـ حكايات للأمير ليحيى الطاهر ـ مالك الحزين لإبراهيم أصلان ـ ألفريد فرج وحوت يونس ـ سندباد فرج يحمل داخله عنصر عودته ـ حبه للأهل ـ وانتماؤه للمكان ـ رحلة سندباد فرج رحلة تأديبية تطهيرية ـ خصوصية الشكل الشعبى عند فرج تتمثل فى قضية الانتماء ـ عناية الله ـ ملامح الوسطية فى رواية فرج تتمثل فى الحس الدينى ـ وفى تجاور الشيئين مع تمايزهما ـ وفى الحركة بين الشيئين ـ وفى التوازن بين الشيئين ـ وفى التوكل ـ وفى السكينة ـ فرج على وعى بسياق الجنس الأدبى ـ ويتمثل ذلك فى الوحدة التركيبية ـ توظيف الشعر ـ عدم الايغال ـ يحيى الطاهر وملحمة القدر ـ يحيى الطاهر يحول المألوف إلى جديد ومثير ـ مرحلتان فى روايته هما : مرحلة الطوق والأسورة وملحمية المكان ـ ومرحلة حكايات الأمير وملامح الشكل الشعبى ـ المكان هو البطل فى رواية « الطوق والأسورة » ـ شحوب الأسطورة ـ فروق بين هذه الرواية ورواية « البوسطجى » ـ الجو الملحمى فى

الرواية ينعكس على اللغة ـ والصور الفنية ـ وظواهر أخرى عديدة ـ فروق بين الطوق والأسورة ودعاء الكروان ـ مغامرات الإسكافى والبطل المراوغ ـ تحليل رواية « تصاوير من الماء والتراب والشمس » ـ وأيضا رواية « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » ـ روح البهجة فى رواية يحيى الطاهر ـ توظيف النكتة ـ ملامح الشكل الشعبى فى رواية « حكايات للأمير » تتمثل فى الفلسفة الشعبية ـ وفى الراوى ـ وفى اللوازم الشعبية ـ وفى العناوين ـ وفى اللغة ـ روح المعاصرة فى رواياته ـ تصوير الإحباط فى رواياته ـ إبراهيم أصلان والواحد فى الكل ـ بون شاسع بين مأساة عطيل ومأساة الأسطى قدرى ـ فروق بين يحيى الطاهر وإبراهيم أصلان ـ أصلان يخفى نفسه تحت نداء الكل ـ ويتحدث بمصطلحات الشكل ـ ملامح الشكل الشعبى عند أصلان تتمثل فى الواحد فى الكل ـ صورة المقهى ـ الرؤية الفلسفية ـ الزمن ـ اللغة ـ عنقودية اللغة ـ عنقودية الشخصيات ـ عنقودية الزمن ـ العناوين الداخلية ـ الصور والتراكيب ـ صورة المطر .

الخاتمـــــــــة :ـ

الوسطية تعرف على الذات ـ وقد جاءت فى مرحلة لا يريد العرب أن يتعرفوا فيها على أنفسهم ـ مشكلة الصراع الحضارى تقل لافتقاد الصراع واستسلام العرب ـ المستقبل مظلم ولكن الكفاح ضرورة .

المصادر والمراجع باللغة العربية

مرتبة هجائيا حسب العنوان

حرف الألف

١ – الأقزام والعمالقة : جيزيله لتسير . ترجمة : د . مصطفى ماهر

القاهرة ـ دار الكاتب العربى

٢– الأمواج : فرجيينا وولف . ترجمة : مراد الزمر

القاهرة ـ دار الكاتب العربى ـ ١٩٦٨م .

٣ – إبراهيم الثانى : إبراهيم عبد القادر المازنى

القاهرة ـ مطبعة المعارف ـ ١٩٤٣م

٤ – إبراهيم الكاتب : إبراهيم عبد القادر المازنى

القاهرة ـ دار الترقى : ١٩٣١م

٥ – أبو ذر الغفارى ـ عبد الحميد جودة السحار

القاهرة ـ مكتبة مصر ـ ١٩٧٧م

٦ – أبو مسلم الخراسانى : جورجى زيدان

بيروت ـ دار المشرق العربى ـ د . ت

٧ – أحلام شهر زاد : طه حسين

القاهرة ـ دار الكتب ـ اقرأ ـ ١٩٤٣م

٨ – أحمد بن طولون : جورجى زيدان

القاهرة ـ روايات الهلال ـ ١٩٨٤م

٩ – أخبار عبيد بن شرية الجرهمى :

حيدر آباد ـ ١٣٧٤هـ

١٠ – أخطية : رواية أميل حبيبى
فلسطين ـ مجلة الكرمل ـ العدد ١٠ ـ ١٩٨٥م
١١ – الأدب المقارن : محمد غنيمى هلال
القاهرة ـ مكتبة الأنجلو ـ ١٩٦٢م
١٢ – الأدب وتجربة العبث : عبد الحميد إبراهيم
القاهرة ـ دار الفكر الحديث ـ ١٩٧٣م
١٣ – أديب : طه حسين
بيروت ـ دار الكتاب اللبنانى ـ ١٩٨١م
١٤ – الأرض : عبد الرحمن الشرقاوى
القاهرة ـ مطبعة دار الهنا ـ ١٩٥٤م
١٥ – أرمانوسة المصرية : جورجى زيدان
القاهرة ـ دار الهلال ـ ١٩٨٣م
١٦ – استبداد المماليك : جورجى زيدان
القاهرة ـ دار الهلال ـ ١٩٨٥ م .
١٧ – الإسلام دعوة عالمية : عباس محمود العقاد
القاهرة ـ دار الكتاب اللبنانى ـ ١٩٧٤م .
١٨ – الإسلام في القرن العشرين : عباس محمود العقاد
القاهرة ـ دار الكتاب اللبنانى ـ ١٩٧٤م .
١٩ – الأسوار : محمد جبريل
القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧٣م .
٢٠ – الأسير ، جورجى زيدان
القاهرة ـ دار الهلال ـ ١٩٨٥م .

٢١ – أشبنجلر : عبد الرحمن بدوى
القاهرة ـ النهضة المصرية ـ ١٩٤٥م .
٢٢ – أشعب أمير الطفيليين : توفيق الحكيم
القاهرة ـ مكتبة الآداب بالجماميز ـ د . ت
٢٣ – أشعب بين التراث والمعاصرة : شهير أحمد دكرورى ـ
رسالة ماجستير جامعة المنيا ـ كلية الدراسات العربية ـ ١٤١٢هـ ـ ١٩٨٢م
٢٤ – أصوات : سليمان فياض
القاهرة ـ كتب عربية ـ ١٩٧٧م .
٢٥ – الأعمال النثرية الكاملة : على الجارم
القاهرة ـ دار الشروق ـ ١٩٠٤هـ ـ ١٩٨٩م
٢٦ – الأغانى : أبو الفرج الأصفهانى
القاهرة ـ طبعة دار الكتب
٢٧ – ألف ليلة وليلة : ٤ أجزاء
القاهرة ـ مكتبة صبيح ـ د . ت
٢٨ – ألوان من القصة اليمنية المعاصرة : عبد الحميد إبراهيم
بيروت ـ دار العودة ـ الطبعة الأولى ـ ١٩٨١م
٢٩ – أمريكا : فرانز كافكا ـ وترجمة الدسوقى فهمى
القاهرة ـ روايات الهلال ـ أغسطس ـ ١٩٧٠ م
٣٠ – أميرة قرطبة : عبد الحميد جودة السحار
القاهرة ـ مكتبة مصر ـ ١٩٧٧م
٣١ – انفعالات : ناتالى ساروت ترجمة : فتحى العشرى
القاهرة ـ دار الكاتب العربى .

٣٢ – الانقلاب العثمانى : جورجى زيدان

القاهرة ـ دار الهلال ـ ١٩٨٥ م.

٣٣ – أهل بيت النبى : عبد الحميد جودة السحار

القاهرة ـ مكتبة مصر ـ ١٩٧٧م

٣٤ – أوراق شاب : جمال الغيطانى

القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٩٠م

٣٥ – أوراق الغرفة : ٨ : أمل دنقل

القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٣م

٣٦ – أولاد حارتنا : نجيب محفوظ

بيروت ـ دار الآداب ـ ١٩٨٦م .

٣٧ – الأيام : طه حسين

القاهرة ـ لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ الطبعة الرابعة ـ ١٩٣٦م

٣٨ – إمام آخر الزمان : محمد جبريل

القاهرة ـ مكتبة مصر ـ ١٩٨٤م

٣٩ – أيام وليالى السندباد : ألفريد فرج

القاهرة ـ كتاب الهلال ـ ١٩٨٧م

٤٠ – الإيضاح ـ الخطيب القزوينى

القاهرة ـ صبيح ـ ١٣٤٨هـ

حرف الباء

٤١ – البحث عن وليد مسعود : جبرا إبراهيم جبرا

بيروت ـ دار الآداب ـ ١٩٧٨م

٤٢ – بحيرة المساء : إبراهيم أصلان
القاهرة ـ دار الكاتب العرب ـ د . ت
٤٣ – البخلاء : الجاحظ : تحقيق طه الحاجرى
القاهرة ـ دار المعارف ـ الطبعة الرابعة
٤٤ – بيع نفس بشرية : محمد المنسى قنديل
القاهرة ـ روايات دار الهلال ـ ذو الحجة ١٤٠٧هـ ـ أغسطس ١٩٨٧م
٤٥ – بيلادونا : روبرت هنشنو : ترجمة شمس الدين الغربائى
القاهرة ـ مطبوعات كتابى ـ الكتاب ٤ ، ٢٥

حرف التاء

٤٦ – التجليات : جمال الغيطانى
القاهرة ـ دار المستقبل العربى ـ الجزء الأول ـ ١٩٨٣م
القاهرة ـ دار المستقبل العربى ـ الجزء ـ ١٩٨٥م
القاهرة ـ دار الشروق ـ الجزء الثالث ـ ١٩٩٠م
٤٧ – تطور الرواية العربية الحديثة : عبد المحسن طه بدر
القاهرة ـ دار المعارف ـ الطبعة ـ ١٩٨٣م
٤٨ – تطور القصة المصرية : عبد الحميد إبراهيم محمد
القاهرة ـ دار حراء ـ ١٩٨٢م
٤٩ – تغريبة بنى حتحوت : مجيد طوبيا
القاهرة ـ دار الشروق ـ ١٤٠٨هـ ـ ١٩٨٨م
٥٠ – التيجان فى ملوك حمير : وهب بن منبه
حيدر آباد ـ ١٣٧٤هـ

حرف الثاء

٥١ – الثائر الأحمر : على أحمد باكثير

القاهرة ـ مكتبة مصر ـ ١٩٧٧

٥٢ – ثلاث شجرات تثمر برتقالا : يحيى الطاهر

القاهرة ـ دار الكاتب العربى .

٥٣ – ثلاثية سبيل الشخص : عبده جبير

بيروت ـ دار التنوير ـ ١٩٨٣م

حرف الجيم

٥٤ – الجبل : فتحى غانم

القاهرة ـ الكتاب الذهبى ـ فبراير ـ ١٩٥٩ .

٥٥ – جهاد المحبين : جورجى زيدان

القاهرة ـ دار الهلال ـ ١٩٨٥م

حرف الحاء

٥٦ – الحجاج بن يوسف الثقفى : جورجى زيدان

بيروت ـ دار الشرق العربى ـ د . ت

٥٧ – حدّث أبو هريرة فقال : محمود المسعدى

تونس ـ ١٩٥٥م

٥٨ – حديث الصباح والمساء : نجيب محفوظ

القاهرة ـ مكتبة مصر ـ ١٩٨٧م

٥٩ – حديث عيسى بن هشام : محمد المويلحى

القاهرة ـ دار المعارف ـ الطبعة السابعة ـ د . ت

٦٠ – الحرافيش : نجيب محفوظ

القاهرة ـ مكتبة مصر ـ ١٩٧٧

٦١ – الحوات والقصر : الطاهر وطار

القاهرة ـ روايات الهلال ـ يونية ـ ١٩٨٧م

٦٢ – حول الفن الحديث : فلاناجان . ترجمة : كمال الملاخ

القاهرة ـ دار المعارف ـ ١٩٦٢م .

٦٣ – حياة الحسين : عبد الحميد جودة السحار

القاهرة ـ مكتبة مصر ـ ١٩٧٧م

حرف الخاء

٦٤ – خشوع : ثروت أباظة

القاهرة ـ مكتبة مصر ـ ١٩٧٧م

٦٥ – خطط الغيطاني : جمال الغيطاني

القاهرة ـ مكتبة مدبولي ـ ١٩٩١م

حرف الدال

٦٦ – دراسات في قصص يوسف الشاروني : عبد الحميد إبراهيم (بالاشتراك)

كتابات معاصرة ـ ١٩٧١م

٦٧ – دعاء الكروان : طه حسين

القاهرة ـ ١٩٣٤م

٦٨ – دليل الرسائل الجامعية : عبد الحميد إبراهيم

القاهرة ـ دار المعارف ـ ١٩٩٢م

٦٩ – دم ابن يعقوب : شوقي عبد الحكيم

القاهرة ـ دا الكاتب العربي ـ ١٩٦٧م

٧٠ – دماء وطين : يحيى حقى
القاهرة ـ دار المعارف ـ سلسلة اقرأ ـ العدد ١٥٣

حرف الذال

٧١ – الذباب : سارتر
القاهرة ـ روائع المسرحيات العالمية ـ عدد ٤٢

حرف الراء

٧٢ – الرؤيا الإبداعية : بروست وآخرين
القاهرة ـ الألف كتاب ـ ١٩٦٦م
٧٣ – الرجل والقمة : عبد الحميد إبراهيم (بالاشتراك)
القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٩م
٧٤ – رحلة ابن فطومة : نجيب محفوظ
القاهرة ـ مكتبة مصر ـ ١٩٨٣م
٧٥ – رحلة إلى الله : نجيب الكيلانى
القاهرة ـ المختار الإسلامى للطباعة والنشر ـ ١٣٩٨هـ / ١٩٧٨م
٧٦ – رحلة الصبابة والوجد : جمال الغيطانى
القاهرة ـ روايات الهلال ـ سبتمبر ـ ١٩٨٧م
٧٧ – رسالة البصائر فى المصائر : جمال الغيطانى
القاهرة ـ روايات الهلال ـ فبراير ـ ١٩٨٩م
٧٨ – رسالة الخلود : محمد إقبال ـ ترجمة د . محمد السعيد
القاهرة مؤسسة سجل العرب ـ ١٩٨٤م
٧٩ – رسالة الغفران : أبو العلاء المعرى
بيروت ـ دار صادر ـ د . ت

٨٠ – الرعشة الأولى وهؤلاء الأدباء : عبد الحميد إبراهيم

القاهرة ـ سلسلة اقرأ ـ ١٩٩٤م

٨١ – الرفاعى : جمال الغيطانى

القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٧م

٨٢ – ريم تصبغ شعرها : مجيد طوبيا

القاهرة ـ دار غريب للطباعة ـ ١٩٨٣

حرف الزاى

٨٣ – زعماء الإصلاح فى العصر الحديث : أحمد أمين

القاهرة – النهضة المصرية ـ ١٩٤٨م

٨٤ – زهرة العمر : توفيق الحكيم

القاهرة ـ كتاب الهلال ـ فبراير ١٩٥٥م

٨٥ – زوجة أحمد : إحسان عبد القدوس

القاهرة ـ مكتبة مصر ـ ١٩٧٩م

٨٦ – الزويل : جمال الغيطانى

بيروت ـ دار المسيرة ـ ١٩٨٠م

٨٧ – زينب : محمد حسنين هيكل

القاهرة ـ مطبعة الجديد . د . ت

٨٨ – الزينى بركات : جمال الغيطانى

القاهرة ـ دار المستقبل العربى ـ ١٩٨٥م

حرف السين

٨٩ – السائرون نياماً : سعد مكاوى

القاهرة ـ روايات الهلال ـ أغسطس ـ ١٩٧٢م

٩٠ – الساخن والبارد : فتحى غانم

القاهرة ـ كتاب الجمهورية ـ العدد العشرون

٩١ – سارتوريس : فولكنر

القاهرة ـ الألف كتاب ـ ١٩٦٢

٩٢ – ١٧ رمضان : جورجى زيدان

بيروت ـ دار المستقبل العربى ـ د . ت

٩٣ – سبعون شمعة فى حياة يحيى حقى : عبد الحميد إبراهيم بالاشتراك

القاهرة ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ ١٩٧٥م

٩٤ – سخرية الناى : محمود طاهر لاشين

القاهرة ـ المكتبة العربية ـ ١٩٦٤

٩٥ – سداسية الأيام الستة : أميل حبيبى

القاهرة ـ روايات الهلال ـ يونية ـ ١٩٦٧م

٩٦ – سلاّمة القس : على أحمد باكثير

القاهرة ـ مكتبة مصر ـ ١٩٧٧م

٩٧ – سلمى الأسوانية : عبد الوهاب الأسوانى

القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧٠م

٩٨ – سليلة آل تس : توماس هاردى

القاهرة ـ لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ ١٩٣٨م

٩٩ – سيرة الشيخ نور الدين : أحمد شمس الدين الحجاجى

القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٧م

١٠٠ – سيرة النبى : ابن هشام

القاهرة ـ صبيح ـ ١٩٧١م

١٠٢ - سيرة شجاع : على أحمد باكثير
القاهرة ـ مكتبة مصر ـ ١٩٨٥م
١٠٣ - سيف بن ذى يزن ـ جزءان : فاروق خورشيد
القاهرة ـ دار الهلال ـ ١٩٦٣

حرف الشين

١٠٤ - شارل وعبد الرحمن : جورجي زيدان
بيروت ـ دار المستقبل العربى ـ د . ت
١٠٥ - شجرة الدر : جورجي زيدان
بيروت ـ دار الشرق العربى ـ د . ت
١٠٦ - شرح مقامات الحريرى : لأبى العباس أحمد بن عبد المؤمن الشريشى
القاهرة ـ المؤسسة العربية الحديثة ـ د . ت
١٠٧ - شطح المدينة : جمال الغيطانى
القاهرة ـ روايات الهلال ـ ١٤١١هـ ـ ١٩٩١م
١٠٨ - الشعر ومتغيرات المرحلة : عبد الحميد إبراهيم (بالاشتراك)
بغداد ـ وزارة الثقافة ـ ـ ١٩٨٦م
١٠٩ - شكاوى المصرى الفصيح : يوسف القعيد
القاهرة ـ الموقف العربى ١٩٨١م

حرف الصاد

١١٠ - صح النوم : يحيى حقى
القاهرة ـ المطبعة النموذجية ـ د . ت
١١١ - الصخب والعنف : فولكنر
بيروت ـ دار العلم للملايين ـ ١٩٦٣م

١١٢ – صلاح الدين الأيوبى : جورجى زيدان

بيروت ـ دار الشرق العربى ـ د . ت

١١٣ – الصهبة : محمد جبريل

القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٩٠م

١١٤ – الصوت والصدى : محمد نجيب التلاوى

القاهرة ـ ١٩٩٢م

حرف الطاء

١١٥ – طارق من السماء : ثروت أباظة

القاهرة ـ مكتبة مصر ـ ١٩٧٧م

حرف الظاء

١١٦ – ظاهرة الكدية فى الأدب العربى : حسن إسماعيل

القاهرة ـ مكتبة الزهراء ـ ١٤١١هـ ـ ١٩٩١م

حرف العين

١١٧ – عبد الرحمن الناصر : جورجى زيدان

القاهرة ـ دار الهلال ـ ١٩٨٤

١١٨ – العجوز والبحر : هيمنجواى ، وترجمة صالح جودت

القاهرة ـ الدار القومية ـ ١٩٦٣

١١٩ – عذراء دنشواى : الطاهر حقى

القاهرة ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ المكتبة العربية ـ ١٩٦٤

١٢٠ – عذراء قريش : جورجى زيدان

بيروت ـ دار الشرق العربى ـ د . ت

١٢١ – العذراء والشعر الأبيض : إحسان عبد القدوس

القاهرة ـ مكتبة مصر ـ ١٩٨٣م

١٢٢ – عروس فرغانة : جورجى زيدان

القاهرة ـ دار الهلال ـ ١٩٨٤م

١٢٣ – عصر الحب : نجيب محفوظ

القاهرة ـ مكتبة مصر ـ ١٩٧٧م

١٢٤ – عصفور من الشرق : توفيق الحكيم

القاهرة ـ مكتبة الآداب بالجماميز ـ د . ت

١٢٥ – عطيل : ترجمة خليل مطران

القاهرة ـ دار المعارف ـ الطبعة الخامسة .

١٢٦ – العقد الفريد : ابن عبد ربه

القاهرة ـ المكتبة التجارية الكبرى ـ د . ت

١٢٧ – على الزيبق : فاروق خورشيد

القاهرة روايات الهلال ـ الجزء الأول ـ أغسطس ـ ١٩٦٧

القاهرة ـ روايات الهلال ـ الجزء الثانى ـ سبتمبر ـ ١٩٦٧

١٢٨ – على هامش السيرة : طه حسين

بيروت ـ دار الكتاب اللبنانى ـ ١٩٨١م

١٢٩ – العناصر التراثية فى الرواية العربية : مراد عبد الرحمن مبروك

القاهرة ـ دار المعارف ـ ١٩٩١

١٣٠ – عودة الروح : توفيق الحكيم

القاهرة ـ مطبعة الرغائب ـ ١٩٣٣

١٣١ – عود على بدء : إبراهيم عبد القادر المازنى

القاهرة ـ دار المعارف ـ سلسلة اقرأ ـ الطبعة الرابعة ـ ١٩٨٦م

حرف الغين

١٣٢ – غادة رشيد : على الجارم

القاهرة ـ دار المعارف ـ اقرأ ـ الطبعة الرابعة ـ ١٩٩١م

١٣٣ – غادة كربلاء : جورجى زيدان

بيروت ـ دار المستقبل العربى ـ د . ت

١٣٤ – الغثيان : سارتر

بيروت ـ دار الآداب ١٩٦٢

١٣٥ ـ الغربة واليتيم : عبد الله العروى

المغرب ـ الدار البيضاء ـ المركز الثقافى المغربى ـ ٣ ـ ١٩٨٣

١٣٦ – الغفران : ثروت أباظة

القاهرة ـ مكتبة مصر ـ ١٩٧٧

حرف الفاء

١٣٧ – فتاة غسان : جورجى زيدان

القاهرة ـ دار الهلال ـ ١٩٨٣م

١٣٨ – فتح الأندلس : جورجى زيدان

بيروت ـ دار المستقبل العربى ـ د . ت

١٣٩ – الفرافير : يوسف إدريس

القاهرة ـ مكتبة مصر ـ ١٩٨٤

١٤٠ – الفلسفة الفرنسية : جان فال

القاهرة ـ دار الكاتب العربى ـ ١٩٦٣م

١٤١ – فن الرواية العربية : فاروق خورشيد

القاهرة ـ الدار المصرية ـ د . ت

١٤٢ – فن الشعر : لأرسطو ، ترجمة عبد الرحمن بدوى

القاهرة ـ النهضة المصرية ـ ١٩٥٣م

حرف القاف

١٤٣ – قاضى البهار ينزل البحر : محمد جبريل

القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٩م

١٤٤ – قالبنا المسرحى : توفيق الحكيم

القاهرة ـ مكتبة الآداب ـ ١٩٨١م

١٤٥ – قاموس الألوان عند العرب : عبد الحميد إبراهيم محمد

القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٩م

١٤٦ – قدر الغرف المقبضة : عبد الحكيم قاسم

القاهرة ـ مطبوعات القاهرة ـ ١٩٨٢م

١٤٧ – قصة العرب فى أسبانيا : ستانلى لين ، ترجمة على الجارم

القاهرة ـ ١٩٤٤

١٤٨ – القصة القصيرة فى الستينيات : عبد الحميد إبراهيم محمد

القاهرة ـ دار المعارف ـ سلسلة اقرأ ـ العدد ٥٤١

١٤٩ – القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث : عبد الحميد إبراهيم محمد

القاهرة ـ دار المعارف ـ ١٩٧٣م

١٥٠ – القصة اليمنية المعاصرة : عبد الحميد إبراهيم محمد

بيروت ـ دار العودة ـ ١٩٧٧

١٥١ – القصور المسحور : طه حسين ، توفيق الحكيم

القاهرة ـ سلسلة اقرأ ـ ١٩٧٢م

١٥٢ – القضية : كافكا

القاهرة ـ دار الكاتب العربى ـ د . ت

١٥٣ – قصص الحب العربية : عبد الحميد إبراهيم محمد

القاهرة ـ سلسلة اقرأ ـ ١٩٧٢م

١٥٤ – قصص العرب : محمد أحمد جاد المولى وآخرين

القاهرة ـ الحلبى ـ ١٣٧٥م

١٥٥ – قصص العشاق النثرية : عبد الحميد إبراهيم محمد

القاهرة ـ دار المعارف ط٢ ـ ١٩٨٧م

١٥٦ – قصص من الكتب المقدسة : عبد الحميد جودة السحار

القاهرة ـ مكتبة مصر ـ د . ت

١٥٧ – قنديل أم هاشم : يحيى حقى

القاهرة ـ سلسلة اقرأ ـ ديسمبر ـ ١٩٥٤م

١٥٨ – قلعة الجبل : محمد جبريل

القاهرة روايات الهلال ـ فبراير ـ ١٩٩١م

حرف الكاف

١٥٩ ـ الكتابات الكاملة : يحيى الطاهر عبد الله

القاهرة ـ دار المستقبل العربى ـ ١٩٨٣

١٦٠ – الكرباج : سعد مكاوى

القاهرة ـ دار شهدى ـ ١٩٨٤م

١٦١ – الكرة ورأس الرجل : محمد حافظ رجب

القاهرة ـ دار الكاتب العربى .

١٦٢ – كليلة ودمنة : ابن المقفع

القاهرة ـ المطبعة الأميرية ـ ١٩٣٧م

حرف اللام

١٦٣ – لا تسقنى وحدى : سعد مكاوى

القاهرة ـ مختارات فصول ـ فبراير ـ ١٩٨٥م

١٦٤ – اللسان المر : عبد الوهاب الأسوانى

القاهرة ـ دار المعارف ـ ١٩٨١م

١٦٥ – لقطات : آلان روب جرييه ، ترجمة د . عبد الحميد إبراهيم

القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٥م

١٦٦ – لمن تدق الأجراس : هيمنجواى

القاهرة ـ الألف كتاب ـ ١٩٥٩م .

١٦٧ – ليالى ألف ليلة وليلة : نجيب محفوظ

القاهرة ـ مكتبة مصر ـ ١٩٨١م

١٦٨ – ليلة القدر : طاهر بن جالون ، ترجمة فتحى العشرى

القاهرة ـ الروايات العالمية ـ ١٩٨٨م

١٦٩ – ليلة النهر : على أحمد باكثير

القاهرة ـ مكتبة مصر ـ ١٩٧٨م

حرف الميم

١٧٠ – مأساة واق الواق : محمد محمود الزبيرى

صنعاء ـ دار الكلمة ـ ١٩٧٨م

١٧١ – مالك الحزين : إبراهيم أصلان
القاهرة ـ مطبوعات القاهرة ـ ١٩٨٣م
١٧٢ – ما يقال عن الإسلام : عباس محمود العقاد
القاهرة ـ دار الكتاب اللبنانى ـ ١٩٧٤م
١٧٣ – مجموعة رسائل الجاحظ
القاهرة ـ مطبعة التقدم ـ الطبعة الأولى
١٧٤ – محمد رسول الله ـ عبد الحميد جودة السحار
القاهرة ـ مكتبة مصر ـ ١٩٧٧
١٧٥ – المسافات : إبراهيم عبد المجيد
القاهرة ـ دار المستقبل ـ ط١ ـ ١٩٨٣م
١٧٦ – المسرح المصرى بين ثلاثة أجيال : عبد الحميد إبراهيم محمد
القاهرة ـ دار حراء ـ ١٩٨٢م
١٧٧ – المسيح يصلب من جديد : كازنتزاكس
القاهرة ـ دار الكاتب العربى ـ ١٩٧٠م
١٧٨ – معجم البلاغة العربية : بدوى طبانة
طرابلس ـ جامعة طرابلس ـ ١٣٩٥هـ ـ ١٩٧٥م
١٧٩– معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية : محمد إبراهيم عبادة
القاهرة ـ دار المعارف ـ د . ت
١٨٠ – المعجم الوسيط
القاهرة ـ مجمع اللغة العربية ـ ط١ ـ ١٩٦٠
١٨١ – المعذبون فى الأرض : طه حسين
القاهرة ـ سلسلة اقرأ ـ ١٩٦٥م .

١٨٢ – معذبو الأرض : فانون

بيروت ـ دار الطليعة ـ ١٩٦٦

١٨٣ ـ المقامات الأدبية : الحريرى

القاهرة ـ الحلبى ـ ١٩٥٠

١٨٤ – مقامات الفقد والتحول : سعيد عبد الفتاح

القاهرة ـ نصوص ٩٠ ـ ١٩٩١م

١٨٥ – مقالات فى النقد الأدبى ـ عبد الحميد إبراهيم محمد

دار الهداية ـ ١٥ جزءاً ـ تواريخ مختلفة .

١٨٦ – المقهى الزجاجى : محمد البساطى

بيروت ـ دار ابن رشد ـ ١٩٧٩م

١٨٧ – مكانة الشعر فى الثقافة العربية المعاصرة : عبد الحميد إبراهيم محمد
(بالاشتراك) بغداد ـ وزارة الثقافة ـ ١٩٨٧م

١٨٨ – من أوراق أبى الطيب المتنبى : محمد جبريل

القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٨م

١٨٩ – المملوك الشارد : جورجى زيدان

القاهرة ـ دار الهلال ـ ١٩٨٥م

١٩٠ – من قصص العرب : عبد الحميد إبراهيم محمد

القاهرة ـ دار الكاتب العربى ـ ١٩٦٧

١٩١ – موسم الهجرة إلى الشمال : الطيب صالح

القاهرة ـ روايات الهلال ـ صفر ١٣٨٩هـ مايو . ١٩٦٩م

١٩٢ – الموسيقى والحضارة : لايختنرتيت

القاهرة ـ الدار المصرية ـ ١٩٦٤م

حرف النون

١٩٣ – ناس من دبلن : جيمس جويس . ترجمة : عنايات عبد العزيز

القاهرة ـ الألف كتاب .

١٩٤ – نداء المجهول : محمود تيمور

القاهرة ـ ١٩٣٩م

١٩٥ – نعمان عبد الحافظ : محمد مستجاب

القاهرة ـ مكتبة النيل ـ ١٩٨٢م

١٩٦ – نفوس للبيع : طه حسين

بيروت ـ دار الكتاب اللبنانى ـ ١٩٧٤م

١٩٧ – نقاد الحداثة وموت القارئ : عبد الحميد إبراهيم محمد

السعودية ـ النادى الأدبى بالقصيم ـ ١٩٩٥م

١٩٨ – النقد الأدبى الحديث : محمد غنيمى هلال

القاهرة ـ نهضة مصر ـ ١٩٧٣م

١٩٩ – النمل الأبيض : عبد الوهاب الاسوانى

القاهرة ـ روايات الهلال ـ فبراير ـ ١٩٩٥م .

حرف الهاء

٢٠٠ – هاتف المغيب : جمال الغيطانى

القاهرة ـ روايات الهلال ـ ١٤١٢هـ ـ ١٩٩٢م

٢٠١ – هز القحوف : للشيخ الشربينى

القاهرة ـ المطبعة الأميرية ـ الطبعة الثانية ـ ١٣٠٨هـ

حرف الواو

٢٠٢ - وا إسلاماه : على أحمد باكثير

القاهرة ـ مكتبة مصر ـ ١٩٧٤م

٢٠٣ - واقعية بلا ضفاف : جارودى

القاهرة ـ دار الكاتب العربى ـ ١٩٦٨م .

٢٠٤ - وداعا للسلاح : هيمنجواى . ترجمة : منير البعلبكى

بيروت ـ دار العلم للملايين .

٢٠٥ - وردية ليل : إبراهيم أصلان

القاهرة ـ دار شوقيات ـ ١٩٩٢

٢٠٦ - وقائع حارة الزعفرانى : جمال الغيطانى

القاهرة ـ دار الثقافة الجديدة ـ ١٩٧٦

٢٠٧ - الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل : أميل حبيبى

القاهرة ـ دار شهدى ـ د . ت

٢٠٨ - والبحر ليس بملآن : جميل عطية

القاهرة ـ مختارات فصول ـ ١٩٨٥م

٢٠٩ - الوسطية العربية مذهب وتطبيق : عبد الحميد إبراهيم محمد

القاهرة ـ دار المعارف ـ الكتاب الأول ـ المذهب ـ الطبعة الثالثة ـ ١٩٩٠م

القاهرة ـ دار المعارف ـ الكتاب الثانى ـ التطبيق ـ الطبعة الثانية ـ ١٩٨٦م

القاهرة ـ دار المعارف ـ الكتاب الثالث ـ نحو وسطية معاصرة الطبعة الأولى ١٩٩١م

القاهرة ـ دار المعارف ـ الكتاب الرابع ـ نحو رواية عربية ـ الطبعة الأولى ١٩٩٥م

القاهرة ـ دار المعارف ـ الكتاب الخامس ـ حلم ليلة القدر رواية عربية ـ الطبعة الأولى ـ ١٩٩٥م

حرف الياء

٢١٠ – يا طالع الشجرة : توفيق الحكيم

القاهرة ـ مكتبة الآداب ـ د . ت

٢١١ – يوميات نائب فى الأرياف : توفيق الحكيم

القاهرة ـ مكتبة الآداب بالجماميز ـ د . ت

المصادر والمراجع باللغة الانجليزية
مرتبة هجائيا حسب المؤلف

1 - Abd Al Aziz Abd El Megind , The Modern Arab Short story , Al maaref Press , Cairo , N . D.

2 - Arnold Edward , Contemporary Criticism , London , 1970 .

3 - Arnold Kettle , An Introduction to the English Novel , New York , 1960.

4 - Arnold , P. Hinchliffe , the Absurd . London , 1977.

5 - Badaway , M . Journal Arabic Literature .

6 - Bates , H . E , The modern short story , London , 1940 .

7 - Brnce , Morriette , Alain Robbe Grillete , Colombia University Press , New York , 1965 .

8 - David , Lodge , the languge of Fiction , London , 1966.

9 - David , Lodge , The Modes of Modern Writings ,London , 1977 .

10 - David , Lodge , 20 the century literary Criticism , London , 1972 .

11 - David , Cecile , Poets and Story Teller , London , N . D .

12 - Edward , Arnold , Contemporary Criticism , London , 1970 .

13 - Encyclopeadia Britanica,

14 - Encyclopeadia of Islam .

15 - Federman , Raymond , (Ed) , Surfiction Now and to Morrow , Chicago , 1972 .

16 - Fawler , Roger (Ed) , A Dictionary of Critical Terms , london , 1973 .

17 - Gerald , Graff , literature against itself , The university of Chicago Press , 1979 .

18 - Gibb , H . A . R . Studies on Civilazation of Islam , The Egyption Novel , London , 1962 .

19 - Grillete , Alain Robbe , Snapshots, .

20 - Grillete , Alain Robbe , Towads a New Novel .

21 - Hassan , Ihab , Contemporary American Literature .

22 - Hassan , Ihab , The Dismembermeant of Orphan

23 - Hassan , Ihab , Towards a Postmodern Literature .

24 - Hassan , Ihab , Pqra Criticism , Seven Speculation of the Time .

25 - Hassan , Ihab , Radical Innocence , Studies in the Contemporary American Novel .

26 - Haywood , J . A , Modern Arabic Literature. London , 1971 .

27 - Henry , James , The Art of the Novel , London , 1934 .

28 - Ian , Reid , The Short Story , London , 1977 .

29 - Ian , Watt , The Rise Of the Novel , California 1957 .

30 - Jacob , M . Studies in the Arab Theatre and Cinema , London , 1958 .

31 - J . A . Gudden (Ed) A Dictonary of Literary Terms , Penguin Book , 1979 .

32 - Iohn , M . Wasson , Subject and Structure , Washington , 1975 .

33 - Kafka , Franz , Amerika , New york , 1964 .

34 - Kilpatrick, H , . The Modern Egyption Novel , London , 1974 .

35 - Kumer , Shirk , Critical Approaches to Fiction , New york , 1968 .

36 - Laurant , La Sage , The French New Novel , Pennsylvania , 1962 .

37 - Linda , Hutcheon , The Meta Fiction Paradox , Toronto , 1960 .

38 - Malcolm , Bradbury (Ed) , The Novel Today , London , 1978 .

39 - Manzalaoui , M . (Ed) , Arabic Writing Today , The Short Story , Cairo , 1968 .

40 - Maurice Nadeu , The French Novel Since the War , London , N . D .

41 - Minogue , Valerie , Nathalie Sarraute , Edinburgh , 1981 .

42 - Ostle , R . C . (Ed) Studies in Modern Arabic Literature , London , 1957 .

43 - Percy Lubbock , The Craft of Fiction , London , 1921 .

44 - Pete Foulkner , Modernism , London , 1980 .

45 - Philip Stevick (Ed) , the Theary Of the Novel , Mackmellan , New york , 1967 .

46 - Ralph , Euison , The Art of Fiction , London , 1964 .

47 - Raymond Federman (Ed) , Surfiction , Fiction now and Today , Chicago , 1970 .

48 - Robeit , Scholes (Ed) , Learner and Discerners , Virginia , U . S . A , N . D .

49 - Robeit , Toubmon , (Ed) , The Penguin Book to European Short Stories , London , 1969 .

50 - Roger Fowler , ADictinory of Gritical Terms , London , 1973 .

51 - Ruth , Z . Temple , Nathalie Sarraute , Colombia University Press , New york , 1968 .

52 - Sorroute , Nathalie , The Age of Suspicion , London , 1964 .

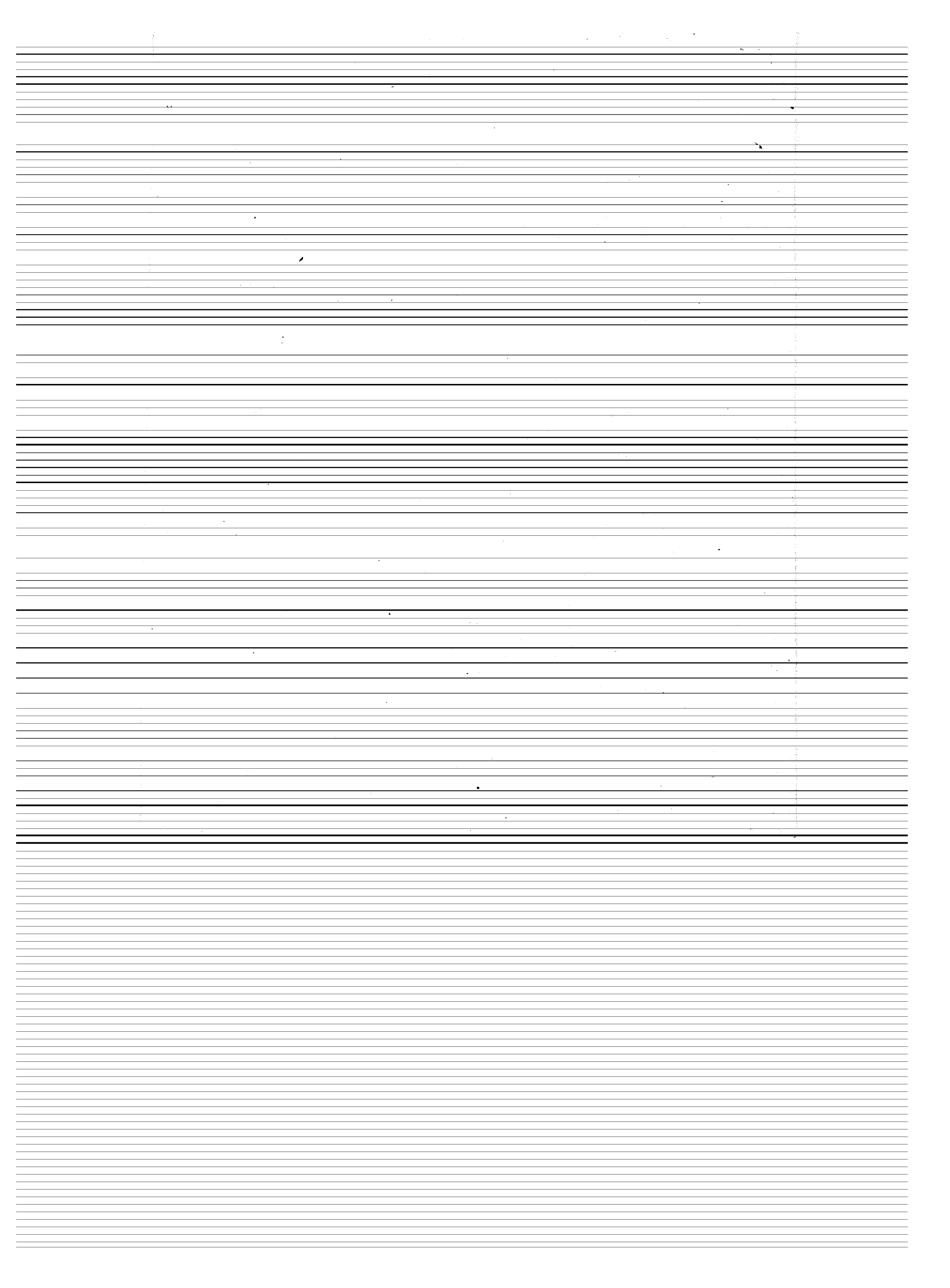
53 - Samsson , Somekh , The Changing Rhythm , Londen , 1973 .

54 - Shipley , A Dictionary Literary Terms , London , 1970 .

55 - Sontag , Susan , Against Interpreation , A Delta Book , N . D .

56 - Tresk , Georgiann and Burkhart (Eds,.) , Storytellers and their Art , New york , 1963 .

57 - Trevor , J . Le Gassick , Major Thermes in Modern Arabic Thoughts , The University of Michigan , 1959 .



فهرست الأعلام *

الكتاب الأول

– أ –

---

* الرقم الأول هو رقم الصفحة ، والثانى هو رقم السطر فيها . طبقا للطبعة الثالثة ١٩٩٠م .

– ت –

- ح -

– ذ –

– ر –

– ز –

— س —

- ك -

- ل -

- م -

– ن –

– هـ –

- و -

- ي -

فهرست الأعلام *

الكتاب الثانى

- أ -

* الرقم الأول هو رقم الصفحة ، والثانى هو رقم السطر فيها ، طبقا للطبعة الثانية سنة ١٩٨٦

- ج -

- خ -

- د -

– ز –

– س –

– ش –

– غ –

– ف –

- ق -

- ك -

- ل -

- م -

– ن –

- هـ -

- و -

- ى -

فهرست الأعلام *

الكتاب الثالث

- أ -

* الرقم الأول هو رقم الصفحة ، والثانى هو رقم السطر فيها ، طبقا للطبعة الأولى سنة ١٩٩١م

– ب –

- ت -

- ج -

- ح -

- خ -

- د -

- ر -

– ز –

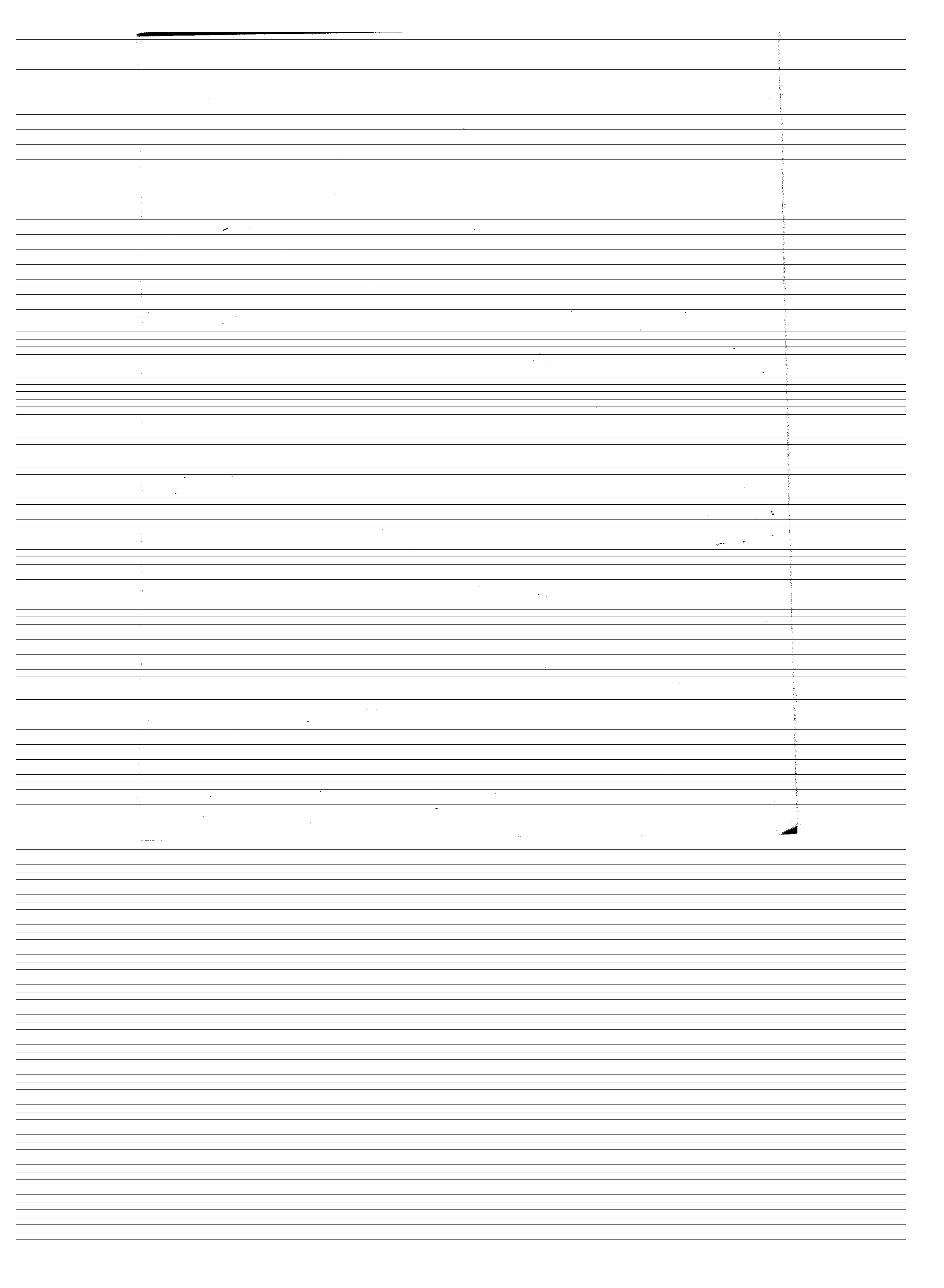
– س –

– ش –

– ص –

– ط –

- ع -



فهرست الأعلام *

الكتاب الرابع

«أ»

* فى هذا الفهرست اكتفينا بذكر رقم الصفحة دون رقم السطر وذلك لتكرار بعض الأعلام فى الصفحة الواحدة أكثر من مرة..

« ب »

« ت »

« د ـ ذ »

« ر »

« س »

« ص »

« ض »

« ط »

« ظ »

« ع »

« ف »

« ق »

« ك »

« ل »

الفهرست العام

الموضوع	الصفحة

من مؤلفات
الأستاذ الدكتور عبد الحميد إبراهيم

- قصص الحب العربية :

الطبعة الأولى سنة ١٩٦٦ ، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٨م

- من قصص العرب : الطبعة الأولى سنة ١٩٦٧
- قصص العشاق النثرية : دراسة فى التراث القصصى .

الطبعة الأولى سنة ١٩٧٢ ، الطبعة الثالثة سنة ١٩٨٨

- القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث : الطبعة الأولى سنة ١٩٧٣.
- الأدب وتجربة العبث : الطبعة الأولى سنة ١٩٧٣
- القصة اليمنية المعاصرة : الطبعة الأولى سنة ١٩٧٧، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٦م
- ألوان من القصة اليمنية المعاصرة .

الطبعة الأولى سنة ١٩٨١ ، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٥م

- الوسطية العربية (٦ أجزاء) :-

الكتاب الأول : المذهب ، الطبعة الأولى سنة ١٩٧٩ ، الطبعة الثالثة سنة ١٩٩٠

الكتاب الثانى : التطبيق ، الطبعة الأولى سنة ١٩٧٩ ، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٦م

الكتاب الثالث : نحو وسطية معاصرة ، الطبعة الأولى سنة ١٩٩١

الكتاب الرابع : نحو رواية عربية ، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٥

الكتاب الخامس : حلم ليلة القدر : رواية عربية ، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٥

الكتاب السادس : القرآن الكريم والمذهب الوسطى (تحت الطبع)

- المسرح المصرى بين ثلاثة أجيال : الطبعة الأولى سنة ١٩٨٢
- القصة القصيرة فى الستينيات :-

الطبعة الأولى سنة ١٩٨٢ ، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٨

ـ القصة القصيرة فى السبعينيات :

الطبعة الأولى سنة ١٩٨٤ ، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٧م

ـ لقطات : ألان روب جرييه (ترجمة) : الطبعة الأولى سنة ١٩٨٥م

ـ الرعشة الأولى وهؤلاء الأدباء :ـ

الطبعة الأولى سنة ١٩٨٦ ، الطبعة الثالثة سنة ١٩٩٤م

ـ مقالات فى النقد الأدبى (١٥ جزءا) :ـ

الجزء الأول سنة ١٩٨٨ ، الجزء الخامس عشر (تحت الطبع) .

ـ قاموس الألوان عند العرب : الطبعة الأولى سنة ١٩٨٩ .

ـ نقاد الحداثة وموت القارئ : الطبعة الأولى سنة ١٩٩٥

ـ نوادر الحب والحكمة : سلسلة من تراثنا القصصى العدد الأول سنة ١٩٩٥م

ـ الرواية العربية والبحث عن جذور (تحت الطبع)

ـ الرواية العربية والبحث عن شكل (تحت الطبع)

ـ القصة القصيرة والبحث عن شكل (تحت الطبع)

ـ التراث القصصى عند العرب (تحت الطبع) .

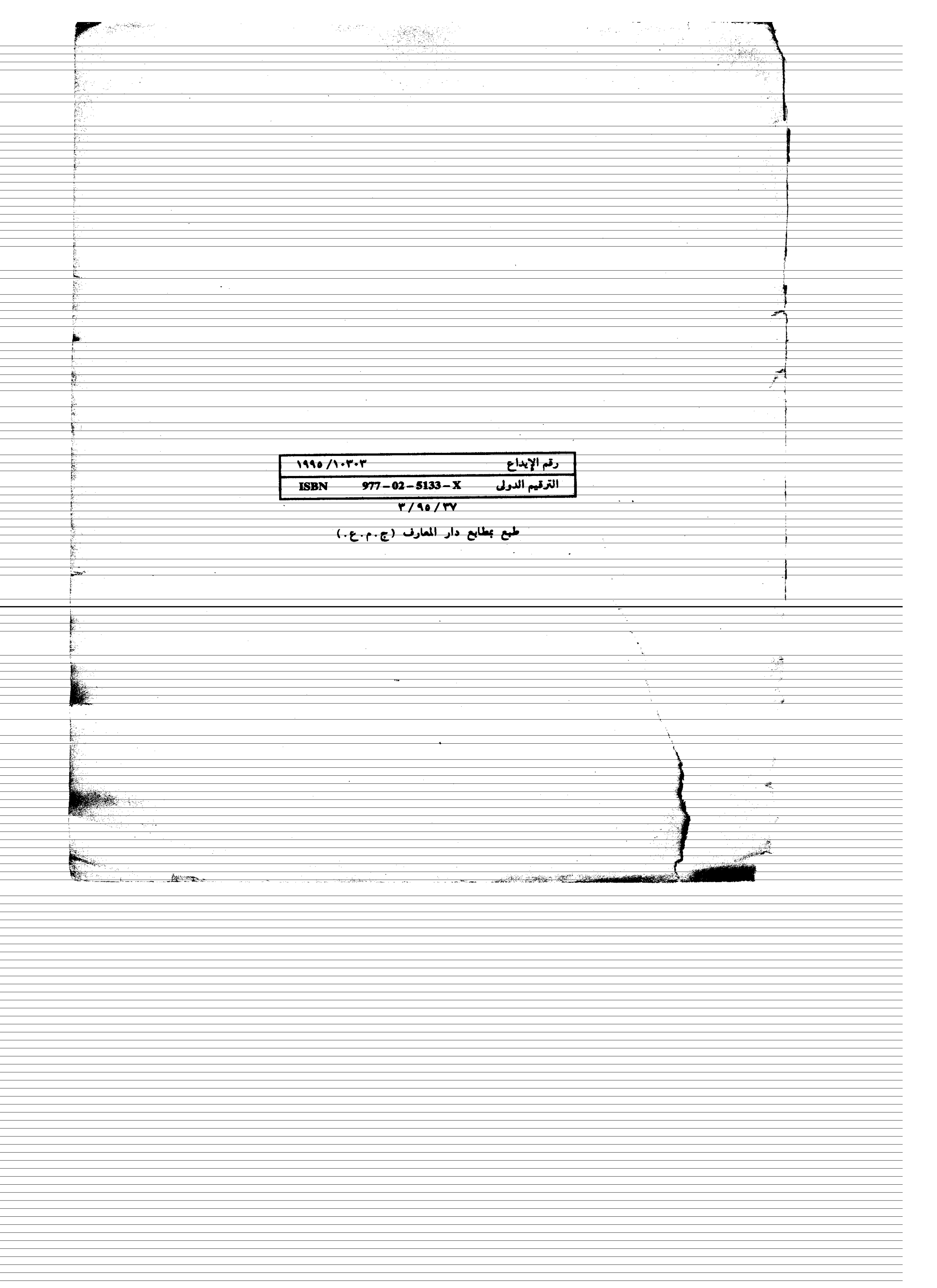
ـ الأدب المقارن من منظور الأدب العربى (تحت الطبع) .

ـ مشاهد وشواهد (تحت الطبع) .

ـ قال لقمان لابنه (تحت الطبع) .

ـ من أوراق طه حسين : الجزء الأول (تحت الطبع) .

ـ حوار مع .. : الجزء الأول (تحت الطبع) .



رقم الإيداع	١٩٩٥/١٠٣٠٣
الترقيم الدولى	ISBN 977-02-5133-X

٣/٩٥/٣٧

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

